



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

# **EL COLECCIONISMO PICTÓRICO DE LAS ÉLITES EN LA LIMA DEL SIGLO XVIII**

Tesis doctoral presentada por D. Antonio Holguera Cabrera bajo  
la dirección del Dr. D. Rafael Ramos Sosa

Sevilla, 2018

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

### VOLUMEN 1

1. AGRADECIMIENTOS.....	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	5
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	9
4. PANORÁMICA SOBRE EL DESARROLLO DEL ARTE PICTÓRICO EN EL PERÚ VIRREINAL .....	14
4. 1. INTRODUCCIÓN: VISIÓN GLOBAL DE LA ESCUELA LIMEÑA, UNA TAREA PENDIENTE.....	14
4. 2. LA PINTURA LIMEÑA: PRINCIPALES FACTORES PARA COMPONER UN ANÁLISIS INTERPRETATIVO.....	18
4. 3. LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS.....	26
4. 4. LOS COMIENZOS DE LA PINTURA EN LA CIUDAD DE LOS REYES (1532-1568) .....	59
4. 5. LA PRESENCIA ITALIANA EN LA PINTURA LIMEÑA: BITTI, ALESIO Y MEDORO .....	66
4. 5 .1. SOBRE EL MANIERISMO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ .....	66
4. 5. 2. BERNARDO BITTI.....	68
4. 5 .3. MATEO PÉREZ DE ALESIO .....	72
4. 5 .4. ANGELINO MEDORO .....	76
4 . 5. 5. LOS CONTINUADORES DEL ESTILO “ROMANISTA” .....	81
4. 6. LOS PRIMEROS BROTES NATURALISTAS (1610-1660).....	85
4. 6. 1. LIMA, CAPITAL CORTESANA Y EMPORIO COMERCIAL: LA SERIE PICTÓRICA DEL CLAUSTRO DE SANTO DOMINGO (1608) .....	85
4. 6. 2. DIEGO DE LA PUENTE, ANTONIO BERMEJO, LEONARDO JARAMILLO Y OTROS MAESTROS DE TRANSICIÓN.....	93
4. 6. 3. LOS GRANDES CICLOS EUROPEOS IMPORTADOS.....	101
4. 6. 4. LA PINTURA MÁS ALLÁ DE LA CAPITAL: QUITO, NUEVA GRANADA Y CUZCO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII.....	111
4. 7. LA CONSOLIDACIÓN DE LAS ESCUELAS REGIONALES (1660-1700).....	124
4. 7. 1. NUEVO GÉNERO PICTÓRICO EN EL VIRREINATO PERUANO: LAS VISTAS URBANAS.....	124
4 .7. 2. LA CONFIGURACIÓN DE UN ESTILO LOCAL: LAS INTERVENCIONES EN SANTO DOMINGO (1661-1668) Y SAN FRANCISCO (1671) .....	130
4. 7. 3. LA PINTURA CUZQUEÑA ENTRE 1650 Y 1700: LA ERA MOLLINADO Y EL TRIUNFO DE DIEGO QUISPE TITO (1611-1681).....	139

4. 7. 4. MIGUEL DE SANTIAGO (h. 1633-1706) Y SU ESTELA EN QUITO. LA PINTURA POTOSINA Y BOGOTANA ENTRE 1650 Y 1700.....	154
4. 8. LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA EN EL VIRREINATO PERUANO ENTRE 1700 Y 1815.....	166
4. 8. 1. LIMA EN EL SIGLO XVIII: EL ADVENIMIENTO BORBÓNICO Y LA RENOVACIÓN INTELECTUAL .....	166
4. 8 .2. LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCUELA LIMEÑA: CRISTÓBAL LOZANO (1705-1776) Y SUS SEGUIDORES: JOSÉ JOAQUÍN BERMEJO (doc. 1770-1792), JULÍAN JAYO (act. 1760-m. 1821) Y PEDRO DÍAZ (act. 1770-1815).....	171
4. 8. 3. LA IRRUPCIÓN “NEOCLÁSICA” Y EL “FIDELISMO”: MATÍAS MAESTRO (1766-1835) Y SU CÍRCULO (1780-1815) .....	193
4. 8. 4. LA EXPANSIÓN DE LOS TALLERES CUZQUEÑOS ENTRE 1700 Y 1800: BASILIO PACHECO (ACT. 1738-1752) Y MARCOS ZAPATA (ACT. 1741-1776) ...	205
4. 8. 5. LA PINTURA ALTOPERUANA DIECIOCHESCA: MELCHOR PERÉZ DE HOLGUÍN (H. 1665-DESPUÉS DE 1732) Y SUS SEGUIDORES .....	217
4. 8. 6. LA EXPANSION DE LA PINTURA QUITENA DIECIOCHESCA .....	228
4. 9. A MODO DE COLOFÓN: JOSÉ GIL DE CASTRO (1785-1837) Y LA NUEVA IMAGEN DE LA NACIÓN.....	234
5. LA NOBLEZA DE LA PINTURA EN LIMA DURANTE EL VIRREINATO .....	246
5. 1. INTRODUCCIÓN .....	246
5. 2. LA INGENUIDAD DEL ARTE PICTÓRICO EN EUROPA: PRINCIPALES ARGUMENTOS .....	248
5. 3. APUNTES SOBRE LA CONSIDERACIÓN DEL ARTISTA LIMEÑO DURANTE LA EDAD MODERNA .....	252
5. 4. LA ACADEMIA DE SAN HERMENEGILDO (1812) .....	265
6. HISTORIA DEL COLECCIONISMO EUROPEO: DEL TESORO AL MUSEO PÚBLICO .....	274
6.1. DEFINICIÓN Y MOTIVACIONES DEL COLECCIONISMO .....	274
6. 2. EL TESORO: COLECCIONISMO ACUMULATIVO DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XIII.....	280
6. 3. EL COLECCIONISMO EN LA BAJA EDAD MEDIA: PERSISTENCIAS <i>VERSUS</i> AVANCES.....	285
6. 4. EL COLECCIONISMO EN LOS SIGLOS XV Y XVI: ENTRE LOS <i>ESTUDIOLOS</i> Y LAS CÁMARAS DE MARAVILLAS (1450-1600).....	292
6. 5. EL COLECCIONISMO EN EL SIGLO XVII: EL TRIUNFO DE LA PINTURA.....	308
6. 6. EL COLECCIONISMO ARTÍSTICO EN EL SIGLO XVIII: HACIA EL CONCEPTO DE MUSEO PÚBLICO .....	339

## VOLUMEN 2

7. EL COLECCIONISMO PICTÓRICO DE LAS ÉLITES EN LIMA DURANTE EL SIGLO XVIII.....	374
7. 1. ENFOQUE METODOLÓGICO .....	374
7. 2. BELLEZA Y DEVOCIÓN: ASUNTOS SAGRADOS EN LOS DOMICLIOS LIMEÑOS DEL SIGLO XVIII.....	381
7. 3. SENSUALIDAD Y “BUEN GUSTO”: TEMÁTICAS PROFANAS EN LOS REPERTORIOS PICTÓRICOS DEL SETECIENTOS LIMEÑO .....	417
7. 4. EL COSTE DE LAS PINTURAS EN LIMA DURANTE EL SIGLO XVIII .....	472
7. 5. EL AJUAR DOMÉSTICO Y LA DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS EN LA CASA LIMEÑA DURANTE EL SIGLO XVIII.....	506
7. 6. EPÍLOGO: CONOCEDORES Y <i>AMATEURS</i> . LAS PINACOTECAS DE PEDRO JOSÉ BRAVO DE LAGUNAS (1765) Y FELIPE URBANO DE COLMENARES (1799) .....	560
7. 7. ANEXO DE PINTURAS COMENTADAS .....	593
8. CONCLUSIONES.....	810
9. FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA .....	815
9. 1. FUENTES MANUSCRITAS.....	815
9. 2. FUENTES IMPRESAS.....	819
9. 3. BIBLIOGRAFÍA.....	821



## 1. AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi agradecimiento a todas las personas que han colaborado en la elaboración de esta tesis doctoral, comenzando por el Dr. D. Rafael Ramos Sosa, director del proyecto, por su disposición, generosidad, atención, matices y sugerencias aportadas a lo largo de estos cuatro años. Al Dr. D. Ismael Jiménez Jiménez por los útiles consejos antes de partir a Lima. A la Dra. Dña. Laura Balbuena González y a Dña. Laura González Flórez, que me acogieron en Lima, constituyendo un apoyo importante en el día a día. A D. Luis Eduardo Wuffarden, que me acompañó durante mi estancia a la colección Gastañeta Carrillo de Albornoz, por su estimable asesoramiento.

A D. Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz (Colección Gastañeta), a D. Aldo Barbosa-Stern (Colección Barbosa-Stern), a D. Gonzalo Jorge de Aliaga Ascenzo (Colección Aliaga), al Dr. D. José de la Puente Brunke (Colección Orbea), a Dña. Alberta Álvarez (Fundación Descalzos del Rímac), a Dña. Nancy Junchaya (Iglesia de San Pedro), a D. Javier Chuquiray y Dña. Patricia Mondoñedo (Museo Pedro de Osma), a D. José López (Palacio Arzobispal), a Dña. Jessica Aliaga Aliaga y al equipo de restauradores del Convento de San Agustín, por hacer posible el trabajo de campo, dándome la oportunidad de tomar fotografías y ofreciéndome, en otros casos, reproducciones de calidad.

A D. Alejandro Villalobos Burgos y a D. José Luis Quispe Béjar por facilitarme el acceso al Convento de San Francisco, a D. Rubén Cabello, haciendo la propio en el Convento de la Merced y a D. Eduardo Vásquez Relyz por aportarme cuantiosos datos de interés. A los cuatro agradezco asimismo las agradables conversaciones y valiosas apreciaciones. A Dña. Silvia Castillo Álvarez por indicarme bibliografía sobre las diferentes tipologías de marcos. Al personal de la Biblioteca Nacional del Perú, del Instituto Riva-Agüero, la Universidad de Sevilla y la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, y a los archiveros del Archivo General de la Nación (Lima) y el Archivo General de Indias (Sevilla) por su profesionalidad y amabilidad. A toda mi familia, los que están y los que nos dejaron, de forma especial a mis padres que hicieron posible la visita a Lima, fundamental para el desarrollo de esta tesis. Finalmente, recalcar el apoyo vital y continuo de amigos, pareja y compañeros que me proporcionaron la energía suficiente para que esta ilusión llegara a buen fin.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El coleccionismo pictórico ha suscitado interés en el ámbito investigador peruano desde los años noventa del siglo pasado, estableciéndose una continuidad con respecto a ensayos de similar naturaleza originados en Europa. Actualmente, este fenómeno cultural está generando en el ámbito americano un notable acervo de contribuciones, arrojando múltiples posibilidades interpretativas de sus protagonistas, motivaciones psicológicas e influencia en la evolución del gusto. Estos trabajos, fundamentados en el análisis de las fuentes documentales, posibilitan además un conocimiento más preciso sobre el devenir de los estilos artísticos en un centro cultural determinado. Somos conscientes de que en el ámbito limeño el coleccionismo artístico es un terreno necesitado de ampliaciones y que la Ciudad de los Reyes fue la sede cortesana de América del Sur, dando origen a una escuela local de pintura que asimiló las corrientes metropolitanas.

El proyecto tiene como finalidad ofrecer una línea de estudio complementaria para aproximarnos a la poco conocida pintura limeña, sirviendo asimismo de apoyo a recientes investigaciones que persiguen sistematizarla. En definitiva, queda así abierta una nueva senda que amplía los límites interpretativos de las artes pictóricas en Lima virreinal. Ante este panorama, aproximarse al coleccionismo implica necesariamente una amplitud de miras que enriquezca las perspectivas de análisis. El objetivo fundamental es desentrañar sus claves y matizar sus etapas, reuniendo noticias en un mismo plano temporal para reconocer sus múltiples condicionantes sociales, económicos, materiales y de gusto estético, como corresponde a un asunto de larga duración que combina la persistencia de usos tradicionales con ciertos avances lentos y desiguales.

A través de las siguientes páginas tratamos de esclarecer un recorrido complejo que al darse en el ámbito de las mentalidades, estará, por su misma naturaleza, compuesto de una serie de soluciones personales adaptadas a las circunstancias vitales americanas. La fragmentación de las pinacotecas abordadas impide que la información extraída sea todo lo completa que desearíamos al imposibilitar un análisis directo. Además, es necesario señalar las limitaciones informativas inherentes a los protocolos notariales manejados porque los escribanos suelen ser poco explícitos a la hora de describir las obras de arte. Sin embargo, su lectura ha puntualizado generalidades y

referencias que han sido la base del proyecto, apoyado en la investigación de archivo por un lado y en la reflexión a partir de tales datos por el otro, junto a la revisión bibliográfica de los ensayos publicados.

Se procedió a efectuar un primer sondeo que posibilitó la obtención de una orientación acerca del tema y de las particularidades que presentaba. Para ello se acudió a una bibliografía general que sustentó el marco teórico. Una vez culminada esta primera toma de contacto se abordó una secuenciación del proyecto para, posteriormente, proceder a una consulta más amplia y estructurada, así como la revisión de los documentos que el primer acercamiento había ido sugiriendo. Para llevar a buen término el análisis han sido esenciales los fondos de la Biblioteca General y los correspondientes al área de humanidades, es decir, los Departamentos de Historia del Arte, Historia de América, e Historia Moderna de la Universidad de Sevilla, prestando especial atención a los dos primeros. Paralelamente recurrimos a otras instituciones públicas y privadas como la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, y, gracias a una estancia en Lima, el Instituto Riva-Agüero y la Biblioteca Nacional del Perú. Sumamos el beneficioso uso que se ha hecho de los servicios en red que ofrece el portal web de la Universidad de Sevilla, gracias al cual se ha accedido a libros antiguos, facilitando enormemente el proceso de revisión bibliográfica. De igual modo, hay que hacer hincapié en los recursos electrónicos derivados de las nuevas tecnologías y lo provechoso de toda una serie de base de datos online y portales digitales (Google Books, Dialnet, PARES, Google Académico, etc.).

En el apartado de las fuentes se hicieron las convenientes consultas en el Archivo General de la Nación (Lima) y el Archivo General de Indias (Sevilla) a fin de generar un soporte documental representativo, aunando sesenta y dos referencias, algunas inéditas y otras anteriormente trabajadas, aunque no desde la perspectiva de la historia del arte. Un buen porcentaje de las mismas fueron obtenidas del estudio de Paul Rizo-Patrón titulado “Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850” (PUCP, 2001), volumen fundamental para organizar y hacer factible la consulta documental durante la estancia. La metodología seguida ha consistido en revisar íntegramente todos los inventarios de los legajos para luego escoger los más representativos, atendiendo a criterios cuantitativos (todas las recopilaciones superan de media las cincuenta unidades) y cualitativos (multiplicidad de géneros, presencia de autores consagrados, importancia del coleccionista, etc.).

Tras elaborar y procesar todo este aparato documental y analítico, se acometió la tarea de formular un estado de la cuestión desde el punto de vista historiográfico y, posteriormente, se inició la redacción de la tesis doctoral, dividida finalmente en cuatro apartados. En el primero confeccionamos una historia sobre el desarrollo de la pintura en el Perú virreinal. El hecho de incluir otros centros culturales del virreinato se debe a la existencia en los domicilios de ejemplares quiteños y cuzqueños producto tanto del activo trasiego de clérigos y virreyes entre ambos virreinatos como especialmente del tráfico mercantil dieciochesco, caracterizado por una producción a gran escala y por eficientes circuitos internos de comercialización. La segunda sección estará dedicada a ahondar en la figura del pintor, así como a recoger las principales noticias informativas sobre el proceso reivindicativo experimentado por la pintura, esto es, el paso de una consideración manual a aceptar su carácter intelectual. A modo de colofón presentamos un anteproyecto remitido por José Luis Munárriz, secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para la fundación en los Reyes de una institución académica, similar a la mexicana de san Carlos, bajo el patrocinio de san Hermenegildo (1812).

A continuación, proponemos una aproximación sobre la evolución en Europa del coleccionismo artístico, tratando igualmente su definición y motivaciones. Finalmente, haremos lo propio con el coleccionismo limeño en la capital peruana durante el siglo XVIII. El total de las galerías estudiadas asciende a cuarenta y cuatro, diecinueve de la primera mitad de la centuria y veinticinco datadas entre 1751 y 1799. A lo largo del texto, hipotetizaremos sobre varios puntos de interés como el tipo de temáticas presentes (religiosa y profana), el precio, factores de tasación, el ajuar doméstico, la distribución de las pinturas en la casa limeña y la manera de enfrentarse a las posesiones, con el fin de plasmar una primera visión general abierta a futuras incorporaciones y apreciaciones. Partiendo de la teoría del gusto, sentimiento teorizado en el siglo XVIII que determina una relación íntima y personal con los objetos y la fijación de un sistema subjetivo de preferencias y afinidades, trataremos de clarificar si verdaderamente hubo actitudes renovadoras en el ejercicio del coleccionismo. Por supuesto, se toman tan solo ciertas fuentes de acuerdo a unos límites temporales ceñidos a la centuria decimoctava, marco cronológico que ha de ser entendido en un sentido amplio para no constreñir artificialmente el tema de estudio. Si bien varios individuos

nacen a finales del seiscientos se ha tomado de referencia el año en que se firma el inventario, testamento o carta dotal, aceptándose como fechas límites 1705 y 1799.

Asimismo, se presenta un anexo de ilustraciones, donde ahondamos en piezas poco estudiadas o inéditas, seleccionadas de entre las pinturas fotografiadas en el trabajo de campo realizado en las siguientes instituciones y colecciones particulares limeñas: Palacio Arzobispal, Basílica Catedral de Lima, Museo del convento de los Descalzos, Museo Pedro de Osma, Museo de Arte de Lima (MALI), Convento de San Agustín, Iglesia de San Pedro de Lima, Convento de San Francisco, Convento de Santo Domingo, Convento de Nuestra Señora de la Merced, Monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Monasterio de Santa Catalina, Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Monasterio dominico de las Rosas, Museo de Arte de San Marcos, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), Colección Barbosa-Stern, Colección de la Casa Aliaga, Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz, Colección de la Casa Orbea, Colección Yábar y Colección Ramón Mujica. Al fin, un par de piezas pertenecen al Museo de América de Madrid y al Convento del Carmen (Trujillo).

Para las fichas catalográficas se ha apostado primero por una breve clasificación de la obra (título, posible autoría, escuela, datación, lugar de conservación y, cuando ha sido posible, soporte, técnica y dimensiones), y, en segundo lugar, por un comentario descriptivo de sus cualidades compositivas mediante la aplicación del procedimiento formalista, planteamiento inherente a la historia del arte según el uso de la escuela vienesa. Éste será debidamente auxiliado con indagaciones iconográficas por las posibilidades interpretativas que ofrece. La organización tipológica que se ha aplicado es propia, primando una ordenación cronológica e intentando reunir composiciones que se ajusten a las descripciones de los protocolos, al menos en cuanto a procedencia y episodio plasmado, con la finalidad de ilustrar el texto e identificar con fiabilidad los posibles cambios estilísticos y tendencias practicadas en Lima durante los siglos XVII y XVIII, cuestión de fondo que explica la amplitud de los márgenes empleados.

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El coleccionismo artístico viene estudiándose los últimos años en el ámbito investigador europeo como atestiguan el significativo número de monografías, artículos en revistas especializadas y celebración de eventos científicos. Siguiendo esta misma línea encuentra respaldo, como consecuencia de los avances conseguidos, en proyectos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Plan Nacional I+D<sup>1</sup>. Actualmente, esta línea de trabajo goza también de apoyo en otros continentes, actuando como importante catalizador para complementar los esfuerzos destinados a confeccionar visiones globales en torno a las artes en los virreinos americanos que contribuyen a cimentar e impulsar la construcción de una identidad nacional gracias al conocimiento y salvaguarda del patrimonio conservado.

El coleccionismo se trata de un asunto complejo que ha sido abordado en el contexto académico de las disciplinas humanísticas, arrojando numerosas posibilidades interpretativas de sus protagonistas y consecuencias. A medida que han avanzado los estudios globales sobre la historia de la pintura en Sudamérica resulta más necesario su conocimiento al ser indispensable para determinar el devenir del gusto, tanto colectivo como individual, en florecientes enclaves urbanos, máxime en una época en que la pasión por el arte se funde con los condicionantes del mercado a partir de cuyos parámetros se analizan las características de las adquisiciones para un futuro compromiso hacia la inversión. La reunión de piezas, producto en ocasiones de meticulosas selecciones, ha repercutido en el desarrollo de los movimientos estéticos, originando y consolidando las corrientes estilísticas de determinados centros artísticos. Además, ha definido la trayectoria cultural de ciertos países convirtiéndose en la base de

---

<sup>1</sup> La nómina de congresos resulta inabarcable en unas pocas líneas por lo que citaremos a modo de ejemplo: “Congreso Internacional. Despliegue, acceso y contemplación de colecciones en la Corte de los Austrias, 1516-1700” (2016), “I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores: Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica” (2016), “Congreso Internacional. El coleccionismo en las cortes virreinales de la casa de Austria en Hispanoamérica” (2017) y “II Congreso Internacional: Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América” (2017). Entre los seminarios y cursos cabría mencionar: “Coleccionismo de Arte Contemporáneo y Comisariado” (2014) organizado por la Universidad Menéndez Pelayo (Santander), “Arte más coleccionismo” (2015), celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela y “Sobre coleccionismo de arte contemporáneo” (2016) desarrollado en la Universidad de Málaga. Entre los proyectos de investigación debe mencionarse: “Coleccionismo y gusto artístico de la nobleza catalana y mallorquina en época moderna: creación y dispersión de un patrimonio” (UAB, Ref. MINECO HAR2012-39182) y “Coleccionismo y coleccionistas de arte japonés en España” (Unizar, Ref. MINECO HAR2011-26140). Por otra parte, son significativos dos grupos de investigación de la Universidad de Sevilla, centrados en poner de manifiesto las relaciones seculares entre Andalucía y América, cuyos profesionales han publicado trabajos sobre el coleccionismo: “Centro de Investigación del Patrimonio Artístico Andaluz” (HUM-213) y “Andalucía-América: relaciones, influencias e intercambios” (HUM-220).

importantes pinacotecas que influyen sobre la actividad económica al erigirse en atractivos focos turísticos. Las relaciones cruzadas entre coleccionismo público y privado, con sus continuidades e interrupciones, han marcado la sensibilidad social en cuanto a la apreciación y promoción de las artes.

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, los investigadores han apostado por dos grandes líneas interpretativas para enfrentarse intelectualmente a un fenómeno social cuyos datos exigen una formulación crítica que proporcione rigor al análisis. En este sentido, una primera vía se ha preocupado de confeccionar una evolución cronológica, atendiendo a unas coordenadas espacio-temporales concretas, constituyendo una jugosa veta que ilumina sobre la conformación de auténticos ámbitos artísticos, amparados por unas convenciones estilísticas tradicionales, compuestas de aspectos decisivos como la influencia de escuelas, técnicas y temáticas en la producción pictórica.

Bajo esta órbita podría situarse “Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío” (Julius von Schlosser, 1908), clásico ensayo fundacional cuyo gran aliento metodológico, sugerente lectura y novedoso contenido siguió inspirando a las posteriores generaciones de académicos como evidencian algunos títulos publicados por autores españoles en el fértil período comprendido entre 1985 y 2015 a los que sucintamente aludimos: “El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas” (José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, 1985), “El coleccionismo de pintura en España” (Leopoldo Rodríguez Alcalde, 1990), “El coleccionismo manierista de los Austrias: entre Felipe II y Rodolfo II” (Pablo Jiménez Díaz, 2001), “Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico” (José Luis Cano de Gardoqui, 2001), “Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento” (Antonio Urquizar Herrera, 2007), “España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII” (AA.VV., 2009) “El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII” (Teodoro Falcón Márquez, 2011), “El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto” (María Dolores Jiménez-Blanco, 2013) y “Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX” (AA.VV., 2013), entre otros<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Del ámbito extranjero podemos incluir: BROWN, Jonathan y ELLIOT, John: *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003, BROWN, Jonathan: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Nerea, 1995, KRZYSZTOF, Pomian:

En cambio, la asimilación de una segunda senda complementaria a la anterior, vino provocada por la curiosidad hacia las motivaciones que han influido en los múltiples patrones adquisitivos, reforzando el nexo existente entre el coleccionismo privado y la formación de valiosos conjuntos museísticos para disfrute público. Aquí incluiríamos el amplio espectro de aportaciones centradas en coleccionistas que a lo largo de la historia han incidido en el apoyo a la creación plástica<sup>3</sup>, y especialmente, aquellas otras preocupadas en clasificarlos según su perfil psicológico atendiendo a una serie de parámetros, labor comenzada en 1925 por Henri Codet en su “Ensayo sobre el coleccionismo” y seguido en otros libros: “El sistema de los objetos” (Jean Braudillard, 1969), “Interpreting objects and collections” (Susan M. Pearce, 1994), “Coleccionismo y Literatura” (Yvette Sánchez, 1999) y “El coleccionista apasionado: una historia íntima” (Philip Blom, 2013)<sup>4</sup>.

Ambas corrientes enriquecidas mutuamente por las variadas líneas metodológicas empleadas, dan mayor amplitud de miras al coleccionismo, proyectando así su vigencia hasta la actualidad como objeto de investigación dentro de una trayectoria reconocida ya por la generosa producción bibliográfica sobre la materia que también ha hallado a finales del siglo XX resultados en el contexto hispanoamericano (México, Cuzco, Quito y Lima), si bien es un camino aún poco explorado y marcado por la falta de una solidez que solo se consigue con la continuidad. Algunos historiadores, tomando de referencia a las élites de la Nueva España, han otorgado especificidad al fenómeno como se observa en la tesis inédita de Pedro José González

---

*Collectionneurs, amateurs etc curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle.* París, Gallimard, 1987, HASKELL, Francis: *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca.* Cátedra, 1984, TREVOR-ROPER, Hugh: *Príncipes y artistas: mecenazgo e ideología en cuatro cortes de los Habsburgo, 1517-1623.* Madrid, Celeste Ediciones, 1992, LUGLI, Adalgisa: *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa.* Milano, G. Mazzotta, 1983, LABROT, Gérard: *Peinture et société à Naples: XVIe-XVIIIe siècle: commandes, collections, marchés.* Seyssel, Champ Vallon, 2010, DE BENEDICTIS, Cristina: *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti.* Firenze, Ponte alle Grazie, 1998 y ABBATE, Vincenzo: *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell' arte in Sicilia tra Cinque e Seicento.* Palermo, Kalòs, 2011.

<sup>3</sup> Es importante recordar que muchos museos conservan parte de las colecciones reunidas por la realeza, la aristocracia o la Iglesia, siendo igualmente depositarios de colecciones formadas por industriales, burgueses, artistas y aficionados. Para España consúltese la recopilación bibliográfica recogida en: RODA PEÑA, José: “Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII”, *Atrio*, nº 13-14, 2007-2008, pp. 133-160 y HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)”, *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 503-524.

<sup>4</sup> El número 351 de la Revista Goya, coordinado por la profesora María Dolores Jiménez-Blanco, fue dedicado íntegramente al coleccionismo e incluye algunas reflexiones interesantes, demostrando que el tema sigue gozando de plena actualidad: MARÍN BOZA, Pedro: “Colecciones y pasiones. Sobre el psicoanálisis, el género y los principios motivadores del coleccionismo”, *Goya*, nº 351, 2015, pp. 116-127.



García, defendida en la Universidad de Sevilla y titulada “El coleccionismo pictórico de las élites de poder en Nueva España a principios del siglo XVII” (1991), aportación a la que siguieron otros ensayos y monografías redactados por Ana Garduño, Isabel Fraile y Francisco Montes<sup>5</sup>.

Recordemos que la Ciudad de los Reyes carece de una visión completa sobre la evolución de la pintura, hecho que podría explicar las opacas aproximaciones al coleccionismo, impidiendo una valoración profunda. En el vasto territorio del Perú virreinal, los acercamientos a la cultura material de los sectores poderosos son más frecuentes desde los años ochenta de la pasada centuria hasta la actualidad, denotándose un aumento del número de publicaciones con el cambio de siglo que superan la mera revisión documental e histórica<sup>6</sup>. Así pues, estos últimos lustros se presta atención no

---

<sup>5</sup> GARDUÑO, Ana: *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México, UNAM, 2009, “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, n° 93, 2008, pp. 199-212, FRAILE MARTÍN, Isabel: “Los caminos del barroco en las colecciones novohispanas”, *Quiroga*, n° 6, 2014, pp. 10-22 y MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Albuquerque en la Nueva España*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 2016 y “Nobleza y mecenazgo artístico: virreyes andaluces en Indias” en *La nobleza andaluza y su proyección en Indias*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 2013, pp. 117-156. Consúltense también los trabajos recogidos en: HOLGUERA CABRERA, Antonio, PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María: *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, SAV, 2017.

<sup>6</sup> Para Lima: LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”, *Revista Histórica*, tomo XIII, 1940, pp. 5-30, DUNBAR TEMPLE, Ella: “El inventario de la Quinta de Presa”, *Documenta, Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, vol. 1, n° 1, 1948, pp. 317-374, DE LA PUENTE Y CANDAMO, José A.: “Los bienes de Francisco Castrillón y Arango”, *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, n° 10, 1957, pp. 25-30, WUFFARDEN, Luis Eduardo y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro: “El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima”, *Archivo Español de Arte*, tomo 65, n° 257, 1992, pp. 94-101, RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “El coleccionismo privado durante la colonia. Signo de expansión cultural”, en *Actas del Coloquio Internacional Sociedad y Expansión*, vol. I. Lima, PUCP, 1994, pp. 345-353, SALA I VILA, Núria: “La escenificación del poder: el marqués de Castellanos, primer virrey borbón del Perú (1707-1710)”, *Anuario de Estudios Americanos*, tomo 61, n° 1, 2004, pp. 32-68, BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII”, en *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 423-447 y “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”, en *El ocaso del Antiguo Régimen en los imperios ibéricos*. Lima, PUCP, 2017, pp. 313-342, JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael: “La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú”, *Cuadernos de Arte*, n° 45, 2014, pp. 113-128, WUFFARDEN, Luis Eduardo: “El Palacio de Torre Tagle y sus colecciones artísticas” en *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima, Gráfica Biblos, 2016, pp. 19-40 (véase la bibliografía citada en este trabajo de Juan Gutiérrez de Quintanilla) y HOLGUERA CABRERA, Antonio: “La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705)”, *Cuadernos de Arte*, n° 48, 2017, pp. 91-104, “Un coleccionista criollo...”, *op. cit* y “El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII”, *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 3, n° 2, 2018, pp. 81-120. Igualmente consúltense: RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la Temática Pictórica en el Virreinato del Perú: Lima en el Siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. VI, n° 12, 1993, pp. 168-170 y “El Cabildo Catedral de Lima: los Gustos Artísticos de una Élite Intelectual (1600-1630)”, en *Elites urbanas en Hispanoamérica: de la conquista a la independencia*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005, pp. 397-400. Para Cuzco: VILLANUEVA URTEAGA, Horacio: “Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial”, *Boletín del*

solo a las temáticas que componen las galerías privadas sino también al papel jugado por el coleccionista durante el proceso formativo, atendiendo a unos intereses intelectuales vinculados con las tareas institucionales que debían acometer. Algunos de estos hombres tuvieron conocimiento teórico de las artes, emitieron juicios y llegaron a constituir en ocasiones figuras clave para entender el ambiente cultural de Lima en el siglo XVIII. Sin duda hay testimonios que anuncian el ejercicio del coleccionismo limeño, atendiendo al gusto personal y a las preferencias estéticas de los particulares, pero aún es necesario ofrecer un examen crítico, objetivo que se persiguen cumplir con esta tesis doctoral. Realizando un recorrido por los domicilios de destacados protagonistas trazaremos los rasgos que definen los perfiles del coleccionismo de pintura en los Reyes durante el setecientos, clarificando la imagen vaga e imprecisa ofrecida hasta ahora.

---

*Instituto Riva-Agüero*, nº 16, 1989, pp. 209-219, GUIVOBICH PÉREZ, Pedro: “El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano”, *Revista Histórica*, vol. XVI, nº1, 1992, pp. 1-31, WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino” en *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima, IFEA, 2008, pp. 41-67, STANFIELD-MAZZI, Maya: “The Possessor’s Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes”, *Colonial Latin American Review*, vol. 18, nº 3, 2009, pp. 339-364, y KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini”, en *La colección Petrus y Verónica Fernandini: el arte de la pintura en los Andes*. Lima, MALI, 2015, pp. 2-27. Para Quito: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito, PUCE, 2011.

#### 4. PANORÁMICA SOBRE EL DESARROLLO DEL ARTE PICTÓRICO EN EL PERÚ VIRREINAL

##### 4. 1. INTRODUCCIÓN: VISIÓN GLOBAL DE LA ESCUELA LIMEÑA, UNA TAREA PENDIENTE

En las últimas décadas, la pintura de los dos virreinos americanos ha recibido un impulso dinamizador en forma de un considerable número de investigaciones que han tratado el asunto desde una perspectiva multidisciplinar. A este contexto de interés renovado por las artes en México y Lima han contribuido las varias exposiciones que vienen celebrándose, particularmente desde finales de la pasada centuria, cuyos exhaustivos catálogos han propiciado que las piezas hispanoamericanas superen sus propios límites geográficos, abogando asimismo por introducirlas en una dinámica de trabajos globales sobre el arte pictórico, planteamiento no exento de ambigüedades<sup>7</sup>.

Desde los años ochenta del siglo XX deben subrayarse las actividades dirigidas por el Fondo Pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, dependiente del Banco de Crédito del Perú, que, aún en condiciones históricas adversas, y valiéndose de meritorios esfuerzos institucionales, posibilitaron la publicación continuada de acertados volúmenes sobre el patrimonio cultural peruano<sup>8</sup>. Éstos han motivado cambios significativos en la forma de mirar los ejemplos conservados, impulsando nuevas metodologías para acometer su análisis, con exigencias más estrictas. Por esta razón, además de solicitar la colaboración de especialistas en la materia se le concedió especial atención a los aspectos gráficos y al diseño editorial, que, en definitiva, propician la creación de catálogos razonados, guías convertidas en soporte de estudio para las sucesivas generaciones.

---

<sup>7</sup> KATZEW, Ilona (ed.): *Pintado en México, 1700-1790: pinxit Mexici*, cat. exp. Los Ángeles, Los Angeles, County Museum of Art y Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2017; AA.VV.: *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999; AA.VV.: *Perú: indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004; AA.VV.: *Revelaciones: las artes en América Latina, 1492-1820*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007; GUTIÉRREZ HACES, Juana (coord.): *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. 4 volúmenes. México D.F., Fondo Cultural Banamex, 2008-2009; MAJLUF, Natalia (ed.), ACUÑA, Constanza... [et al.]: *José Gil de Castro, pintor de libertadores*. Lima, Asociación del MALI, 2014 y KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016.

<sup>8</sup> Un estudio crítico de todas las publicaciones editadas por el BCP puede encontrarse en: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (coord.): *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, BCP, 2014.

La historia de la pintura en la Ciudad de los Reyes es todavía hoy una tarea por hacer, si bien incuestionablemente los trabajos efectuados muestran en conjunto notables aciertos. Desde esta perspectiva es interesante la reciente publicación titulada “Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820” (2014) cuyos autores intentan arrojar luz sobre una realidad con marcados claroscuros, poniendo al día la información conocida, convenientemente reunida junto a una bibliografía actualizada, y considerando las ausencias debido al anonimato de muchos creadores y la presencia de una numerosa cantidad de cuadros sin el respaldo documental necesario.

Dentro del dilatado marco temporal característico de la época virreinal, los siglos XVI y XVII ofrecen los mayores interrogantes. Ya sea por la falta de conservación o porque aún debe indagarse más, el acervo pictórico conocido sigue siendo francamente limitado, habiéndose prestado atención individualizada a la tríada de pintores italianos denominados manieristas: Bernado Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, calificativo rebatido proponiendo la “contramaniera” y la “antimaniera”<sup>9</sup>. Deteniéndonos en el seiscientos los investigadores del ámbito nacional e internacional, conscientes del carácter marítimo de la corte de América del Sur, observaron coincidencias con Sevilla, decisivas a la postre para apreciar similitudes de gusto y sensibilidad entre ambos centros urbanos.

Partiendo de un panorama de intercambio se puso énfasis en las importaciones castellanas y andaluzas efectuados por artífices de primer nivel, primero en las artes lignarias y posteriormente en elaboradas series religiosas de impronta zurbaranesca, nacidas de los pinceles de Vicente Carducho, Bartolomé Román y Juan de Valdés Leal, así como conjuntos profanos de escuela veneciana, en la órbita de los Bassano, o mexicanos de Francisco de Herrera y Velarde. La mutación experimentada en la Sevilla de comienzos del siglo XVII en cuanto a los procedimientos técnicos, posibilitó el abandono de esquemas italianos y la apuesta por el naturalismo, cuyos contenidos estéticos dieron origen a una escuela local de la que Lima posee varios testimonios.

---

<sup>9</sup> Esta problemática fue ampliamente tratada en: STASTNY, Francisco: “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana” en *La Dispersión del Manierismo*. México, UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 197-230; “El Manierismo en la pintura colonial latinoamericana”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 119-149 y KÜGELGEN, Helga von: “¿Manierismo en la Pintura de los Reinos?”, en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México, D.F., UNAM-III, 2012, pp. 65-108.

El nuevo estilo, afín a las modalidades devocionales imperantes por aquel entonces, tuvo su traducción en series conventuales, como la de Santo Domingo (1607) o San Francisco, en buen estado de conservación y constante motivo de atención para los historiadores del arte<sup>10</sup>. Concretamente, se ha querido ver en los lienzos franciscanos (h. 1670) el nacimiento de un lenguaje propiamente barroco, dando forma a una modalidad *sui generis* que señala un cambio radical, dependiente de obras precedentes en el mismo siglo. Junto a estos ensayos se han trazado leves acercamientos a creadores individuales, ejemplificadores de la transición del Manierismo al Barroco, procedentes del extranjero como Jaramillo, Mermejo o De la Puente, este último continuador de la modalidad hispano-flamenca introducida durante el quinientos, influjo foráneo que determinó modificaciones en las orientaciones artísticas a partir del grabado, especialmente significativas en los cambios de moda experimentados en el Altiplano<sup>11</sup>. Pero dejando de lado estos casos excepcionales el anonimato y la escasa identificación de obras del siglo XVII sigue siendo la nota predominante.

El setecientos borbónico supera en parte las limitaciones encontradas en los años anteriores, siendo mejor abordado porque los estudiosos han tenido predilección por esta etapa, considerada como aquella con un desarrollo más dinámico. Ciertas personalidades han sido tratadas más a fondo, aun existiendo importantes lagunas biográficas, como por ejemplo Cristóbal Lozano, en palabras de Ricardo Estabridis, “paradigma de la pintura limeña”<sup>12</sup>. Su refinado estilo personal transitó de los formalismos cuzqueños de su primera etapa hasta alcanzar altas cotas de calidad cultivando un estilo con referencias a la Sevilla seiscentista, alcanzando tal fortuna crítica entre sus contemporáneos que conformó una escuela de seguidores, practicantes de sus modelos, especialmente en el género del retrato, entre los que sobresalió Cristóbal de Aguilar y Pedro Díaz.

---

<sup>10</sup> Consúltense: STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima, Fondo pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1998; “Las pinturas de la vida de santo Domingo en el convento de la orden de predicadores de Lima”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 169-212 y ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro de San Francisco de Lima: Estudio iconográfico y estilístico*, tesis de Licenciatura. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.

<sup>11</sup> STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños”, *Cielo Abierto*, vol. IX, nº 27, 1984, pp. 26-37. Para el asunto de los grabados véanse los trabajos contenidos en: MICHAUD, Cécile y DELLA PINA, José Torres: *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009.

<sup>12</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 298-316.

La serie del mestizaje, atribuida a Lozano, ha hecho suponer la existencia de un taller, donde debió educarse un núcleo de jóvenes aprendices atraídos por su sólido prestigio. Esto explica que sus fórmulas permanecieran vigentes, contribuyendo a ello en gran medida la notable generación que le sucedió, integrada, entre otros, por Pedro Díaz, Julián Jayo, José Joaquín Bermejo, Juan de Mata Coronado, Manuel Paz y Fernando Clapera. Otros detalles que han enriquecido las perspectivas de análisis de la producción limeña dieciochesca están constituidos por el influjo de las estampas asociadas a la sensibilidad del Rococó germano en la segunda mitad de la centuria, así como por la presencia de pintores foráneos, activos hasta prácticamente la Independencia. José Joaquín del Pozo, Javier Cortés, Matías Maestro, Mariano Carrillo, Pablo Rojas y José Gil de Castro añadirían un nuevo factor de interés en el arte finisecular neoclásico con unas imágenes confeccionadas para crear un despliegue simbólico relacionado con el acatamiento a la autoridad monárquica<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr.: MARIAZZA FOY, Jaime: “Planteamientos usuales para el estudio del arte virreinal peruano”, en *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, BCP, 2014, pp. 296- 321; p. 299.

#### 4. 2. LA PINTURA LIMEÑA: PRINCIPALES FACTORES PARA COMPONER UN ANÁLISIS INTERPRETATIVO

El aspecto de las artes plásticas virreinales ha conducido a diversas apreciaciones sobre sus méritos estéticos, elevándose como debate central la cuestión de su originalidad o dependencia con respecto a la historia de la pintura europea. En primer lugar, recordemos como el proceso de conquista espiritual llevó aparejado un cambio en la cosmogonía local a partir de la conversión religiosa, origen de una aculturación social y artística. La necesidad de poblar con imágenes las nuevas ciudades indica que debieron existir estrechos medios de transmisión a través de los cuales se alimentara, desde unas fuentes predeterminadas, el nuevo germen creativo.

Pueden reconocerse tres medios de contacto que mantenían vivas las influencias artísticas entre América y el Viejo Mundo: artistas que se instalan en las principales urbes, la dinámica de intercambio comercial, y, con una presencia más dilatada en el tiempo, la llegada de estampas religiosas y libros ilustrados, auténticos repertorios iconográficos que suplían la carencia en los primeros años de grandes colecciones para admirar piezas del pasado<sup>14</sup>. Puede decirse que la imagen se vio potenciada evolucionando de temáticas abstractas y planas a nuevos factores interpretativos cuyo objetivo fue, a partir de la simetría, representar racionalmente el mundo visible.

La consolidación de las escuelas locales hay que buscarla una vez se asentó la organización administrativa de los focos poblacionales. Lima era el centro de poder, gozando de una situación privilegiada con respecto a las corrientes pictóricas peninsulares. “En cambio el Cuzco desde su posición periférica y en armonía con el fuerte componente indígena de su población no se limitó a recibir pasivamente las influencias llegadas desde la capital sino que iría desarrollando respuestas propias”<sup>15</sup>. La marcada dualidad urbana sería decisiva en el devenir de cada escuela en la que artífices itinerantes acabarían recalando, creando puntos interactivos con lo autóctono. “Lo que no significa, en absoluto, una simple mezcla de distintos componentes (...) sino la base

---

<sup>14</sup> STASTNY, Francisco: “La pintura colonial y su significación artística”, *FANAL*, vol. XXI, n° 80, 1966, pp. 11-20; p. 14.

<sup>15</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las escuelas pictóricas virreinales”, en *Perú: indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004, pp. 80-87; p. 80.

para el desarrollo de nuevos modelos estéticos y de representación a partir de un proceso de apropiación y reinterpretación cultural”<sup>16</sup>.

La relación costa-sierra, empleando los términos aplicados por Francisco Stastny, fue fundamental no solo en cuestiones materiales sino también en la misma concentración urbana y el papel que las dos ciudades citadas jugaron dentro de sus respectivas regiones, llegando incluso a complementarse. Los Reyes, era la nueva metrópoli, y Cuzco, la capital histórica del antiguo orden incaico. En definitiva, “establecieron un diálogo y una emulación que enriqueció sus modos creativos”<sup>17</sup>: la primera aportó las novedades metropolitanas y la segunda reelaboró las propuestas, persiguiendo asimilarse al pensamiento americano. Su fuerza expansiva alcanzaría la vasta extensión de la que gozaba por entonces el Virreinato del Perú, que ocupaba desde Panamá hasta la región sureña del continente, en la latitud de Santiago de Chile y del Río de la Plata, es decir, toda Sudamérica a excepción de la selva amazónica de Brasil, revelando una red interna de intercambios sumamente efectiva. Ésta permaneció con la llegada de la centuria ilustrada y el nacimiento del Virreinato de Nueva Granada en 1739 (Panamá, Colombia, Ecuador y Venezuela) y de La Plata en 1776 (Bolivia, Argentina, Uruguay y el norte de Chile).

Como veníamos comentando, la frecuente dependencia a modelos obtenidos de las estampas difundieron por toda Hispanoamérica las formas del arte europeo. La aplicación indiscriminada de sus etiquetas estilísticas tuvo consecuencias negativas en la valoración de los ejemplares virreinales, motivando, al no resistir en algunos casos la comparación, que fuera tildado de arte provinciano escasamente creativo. Los resultados eran solamente comprendidos dentro de los parámetros de lo regional en relación de inferioridad con la metrópoli, dándose por sentado un juego de elementos preestablecidos que servían de base para construir juicios de calidad peyorativos<sup>18</sup>. De ello se hacía eco Teresa Gisbert, recomendando un calificativo más acorde: “todos los componentes que integraban la sociedad virreinal, aunque divergentes confluían al mismo punto, y fueron el caldo donde se cultivó un nuevo arte, que nuestra sociedad del siglo XX no pudo clasificar fácilmente, llamándolo arcaico, popular, marginal,

---

<sup>16</sup> LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús: “Los caminos del arte”, en *Perú: indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004, pp. 42-48, véase la p. 42.

<sup>17</sup> MAJLUF, Natalia, MAKOWSKI, Cristóbal y STASTNY, Francisco: *El arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima, MALI, 2001, p. 85.

<sup>18</sup> CUMMINS, Thomas: “Imitación e invención en el barroco peruano”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP, 2003, pp. 27-59.



bizantino, provincial y colonial (con todo lo que esta palabra implica), pero al fin tuvo que concluir que necesitaba una definición nueva pues estamos ante un arte diferente”<sup>19</sup>.

El debate semántico se proyectó durante más de siete décadas con el ensayo de diversos términos para describir la naturaleza y el significado del arte barroco en el Virreinato del Perú<sup>20</sup>. Uno de los períodos claves en la historiografía fueron las décadas de 1950, 1960 y 1970, cuando comenzó a prestarse atención a las singularidades de las piezas hispanoamericanas, combinándose enfoques histórico-artísticos tradicionales con la historia cultural. Los años ochenta trajeron la eclosión del método iconográfico y con él dos nuevos campos de estudio hasta ese momento inexplorados: la función de la imagen religiosa y la creatividad temática que contribuía a subrayar la identidad autónoma de las creaciones, fundamentada en los conceptos de otredad y formación del sujeto<sup>21</sup>. En la última década del siglo XX se evidenció que reproducir las metodologías europeas no siempre deparaba buenos resultados.

Como solución se ha buscado reformular la relación del arte europeo con el hispanoamericano, superando el obsoleto paradigma centro-periferia, sumamente restrictivo al imponer automáticamente, como hemos visto, una escala de valores jerárquicos que no tiene en cuenta cómo circulaban las ideas. “Por ello, lo que inicialmente se planteó como un problema semántico, en realidad presuponía un sistema de valorización artística eurocéntrica, que lejos de estudiar la tensa dialéctica entre centralismo y marginalidad, sólo podía ver en los desafíos y manifestaciones disonantes de la otredad americana formas degradadas de la cultura del dominador”<sup>22</sup>.

Relacionado con lo anterior se encontraría un tema de difícil definición como es la del *canon* estilístico, que en gran parte de la pintura limeña no se encuentra unificado al modo en que lo están los cánones tradicionales europeos basados en una selección cualitativa y estética, siempre en sintonía con la biografía de un artista determinado. Un importante número de maestros nacidos en Perú, no tuvieron acceso a la antigüedad grecorromana *in situ*, factor clave para explicar las reinterpretaciones formales de unas

---

<sup>19</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú” en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 99-143; p. 100.

<sup>20</sup> Cfr.: MUJICA PINILLA, Ramón: “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco iberoamericano”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 1-57; pp. 1-8.

<sup>21</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 15- 68; pp. 18-19.

<sup>22</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: “Arte e identidad...”, *op. cit.*, p. 8.

composiciones que se encuentran vinculadas a Europa pero al mismo tiempo son distintas de ella. Por otro lado, aún localizamos demasiadas obras anónimas, situación que ha impedido, por ahora, la construcción de una monografía consistente que acabe con la visión fragmentaria que todavía se tiene de la práctica artística. De esta forma, la cronología que fijemos debe de ser puramente referencial porque “(...) los estilos ni evolucionan de unos a otros, ni se suceden cronológicamente, ni una tendencia estilística se impone o anula a las demás (...). El Barroco no sustituye unas tradiciones por otras. Más bien las acumula, las superpone creando complejos estratos de contenidos paralelos y simultáneos”<sup>23</sup>.

Hay una realidad que afecta a la práctica de la pintura decisivamente, que no es otra que los problemas derivados del anonimato, condicionante de los planteamientos metodológicos. “Implícitamente en la práctica artesanal es menos probable que se planteen cuestiones formales y teóricas, mientras que el “pintor/artista” pretende practicar un arte liberal y noble y se interesa por la invención y originalidad”<sup>24</sup>. Muchas veces la carencia de identidades concretas se asocia a un contexto de producción masificado, que si bien puede resultar plausible en el ámbito de las colecciones del setecientos con aquellos ejemplares procedentes de Cuzco no debe adquirir un valor categórico. Como comprobaremos en el anexo ilustrado, algunos ejemplos, pese a no estar identificados, revelan una cuidada ejecución y excelentes acabados. La necesidad de generar una historia sobre el pilar de la obra de arte como fuente primaria, unido a la escasa confirmación de maestros consagrados ha propiciado que uno de los enfoques de análisis dominante sea el iconográfico-iconológico.

Este desconocimiento general invita a elaborar estudios sobre su identidad social, partiendo de la documentación notarial, que nos aporta noticias ilustradoras no solo para proceder a la identificación exacta de una composición específica sino también para mejorar la percepción de la profesión pictórica y de su creciente prestigio como actividad liberal. Mucho tuvo que ver en la fama de los artífices su papel en la

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 22-27. Como afirma Kubler, varias secuencias formales pueden coexistir en un mismo objeto por lo que muchas obras de arte suelen contener rasgos que pertenecen a tiempos distintos interconectados en un todo: KUBLER, George: *La configuración del tiempo*. Madrid, Nerea, 1988. En esta misma línea, Nicoletta Lepri emplea el término “movimiento pendular” en las artes: “como llevado por impulsos discontinuos y casi según una línea de trayectoria no recta, sino en zig-zag como siguiendo un movimiento pendular”. LEPRI, Nicoletta: “Modo pendular y modo circular en la codificación del tiempo en el arte”, en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 55-65; p. 56.

<sup>24</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, p. 33.

producción de obras religiosas, poniéndose al servicio de la Iglesia como pintores cristianos, participando en cofradías para ampliar sus relaciones a esferas más altas, e incluso, elevándose como legitimadores de hechos milagrosos, ocurridos en la misma materialidad de los iconos<sup>25</sup>. Entre los aspectos menos conocidos de la práctica pictórica están los referidos a la organización de los talleres, las cuestiones técnicas y los materiales que se utilizaban, aún pendientes de aproximaciones globales<sup>26</sup>. En lo que se refiere a estos últimos sabemos que los lienzos solían reutilizarse y que eran frecuentes los repintes para eliminar una iconografía, sustituir el rostro de una persona en un retrato, refrescar los colores o mitigar algunos desperfectos originados por movimientos telúricos, como demuestran algunos inventarios de esta tesis<sup>27</sup>.

Cambiando de tercio, es importante no pasar por alto a dos protagonistas, uno individual y otro colectivo, primordiales en la disciplina histórico-artística: el cliente, en nuestro caso un posible coleccionista, y el público. Conocedores de la diversidad racial de la sociedad americana, basada en combinaciones étnicas en constante evolución y no exenta de inestabilidad<sup>28</sup>, en los últimos años han crecido las publicaciones sobre el mecenazgo y la labor de comitentes particulares, cultos y de gustos cosmopolitas, cuya influencia se dejó sentir en el florecimiento cultural de las regiones, posibilitando que naciesen nuevos campos expresivos<sup>29</sup>. Normalmente fueron los cargos eclesiásticos, con mandatos más largos, aquellos que verdaderamente pueden ser tildados de mecenas, ya fuesen los obispos o canónigos, responsables de encargos ornamentales a gran escala en las capillas catedralicias en forma de ricos programas alegóricos, exaltadores de la Iglesia. Las mismas órdenes contaron con diferentes estrategias, adecuadas a sus sensibilidades y respetando sus propias normativas. Los Agustinos apostaron por la

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>26</sup> En el campo de los pigmentos deben mencionarse: SIRACUSANO, Gabriela: *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005 y *La paleta del espanto. Color y cultura en la pintura colonial andina*. Colección Artes y Letras, serie Arte y Materia. Buenos Aires, UNSAM, 2010.

<sup>27</sup> Tal es el caso de la colección de Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765). Según la “Memoria” recogida en su testamento poseía algunas pinturas dañadas por el terremoto de 1746, “cuyos retoques las han hecho tan intolerables que son necesarios quitar de la vista”. *Cfr.*: Archivo General de la Nación (en adelante AGN): *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, n° 83, 1765, f. 483.

<sup>28</sup> *Cfr.*: HALCÓN, Fátima: “El artista en la sociedad novohispana del Barroco”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 91-106.

<sup>29</sup> Por ejemplo, en la región andina resultó imprescindible para la configuración de una escuela local la influencia ejercida por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699). Igualmente en Lima, tanto la labor del citado magistrado criollo Bravo de Lagunas, como durante el siglo XVII, el papel desempeñado por los cabildantes metropolitanos originaron puntos de inflexión decisivos en la evolución del gusto local.

ostentación, los Franciscanos intervinieron decisivamente tanto en la formación de los nativos como en la creación de paradigmas sincréticos en la plástica limeña y los Jesuitas se aliaron con la élite indiana convirtiéndose en firmes defensores de sus causas, adaptándose a la cosmogonía precedente a la conquista<sup>30</sup>.

Igualmente significativos fueron los virreyes, reproductores de los usos y costumbres cortesanos, y la creciente población criolla, activo núcleo demandante<sup>31</sup>. Habitualmente a los segundos se les impedía el acceso a los más altos puestos de la administración virreinal en detrimento de los peninsulares, con lo que buscaron asentarse en otras instituciones como en las universidades donde las galerías de retratos diseminadas como auténticas series, repertorio usual en las colecciones examinadas<sup>32</sup>, resultaron útiles en la construcción de una identidad individual y la proclamación de un lustroso linaje, consagrado mediante meditaciones estrategias matrimoniales. Desde esta perspectiva algunas categorías temáticas reflejaron el creciente sentimiento de orgullo criollo, aspecto que trataremos con más detenimiento en el punto siguiente, dedicado a los géneros.

Aunque de menor importancia que los sectores mencionados, la amplia población de razas diversas merece atención como receptores de las imágenes, muchas de ellas ideadas para una futura audiencia. Por ejemplo, las cofradías solían fomentar devociones concretas relacionadas con sus obligaciones. Por otra parte, algunos cultos a santos negros gozaron de amplio seguimiento, como san Martín de Porres, residiendo parte de su atractivo en contribuir a una identidad típicamente hispanoamericana. Ciertamente, dependiendo de la audiencia ante la que nos situemos o, lo que es lo mismo, del espectador, la lectura del cuadro se ve alterada por factores vitales y geográficos, aun hallándonos ante el mismo asunto.

---

<sup>30</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 29-33. En los últimos años se ha hecho frecuente abordar la figura de los virreyes americanos desde la perspectiva del coleccionismo: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “La galería pictórica del III Conde de la Monclova (1690-1705)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 48, 2017, pp. 91-104, JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael: “La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, pp. 113-128; SALA I VILÁ, Núria: “La escenificación del poder: el marqués de Casteldosrius, primer virrey borbón del Perú (1707-1710)”, *Anuario de Estudios Americanos*, tomo 61, nº 1, 2004, pp. 32-68 y MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Nobleza y mecenazgo artístico: virreyes andaluces en Indias”, en *La nobleza andaluza y su proyección en Indias*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2013, pp. 117-156.

<sup>32</sup> Por ejemplo, en el caso de la I marquesa de Corpa (1718), Leonor de Mújica (1730) y el IV conde de la Monclova (1736), como veremos más adelante.

Si a ello le sumamos la presencia de elementos indígenas nos situaremos, en varios casos, con obras ambiguas que pueden llevar a múltiples y contradictorias interpretaciones. La dificultad estriba en la abundancia de coincidencias iconográficas en ambas tradiciones que, aumenta considerablemente la sensación de incertidumbre a la hora de calibrar las verdaderas intenciones, viéndose a veces, sobre todo en aquellas inmersas en el movimiento del Renacimiento Inca. Al no poderse plantear un único modelo conceptual, existen, como apuntábamos dificultades terminológicas. En la segunda mitad del siglo XX, la presencia indígena en las artes se identificaba con un sincretismo configurado por razones antropológicas y religiosas. Recientemente se ha introducido el concepto de hibridación, aparejando cambios en los enfoques clásicos al añadir con mayor asiduidad el examen de los procesos culturales. Según Ramón Mujica, “de aquí nace lo que hemos denominado el problema hermenéutico. Por ser el producto de un sistema híbrido de trasposición cultural, la plástica virreinal, pese a ser un renuevo de la metrópoli, ya no es estrictamente hablando arte europeo, y pese a haber sido ejecutada por los artífices del Nuevo Mundo tampoco es un arte netamente indígena”<sup>33</sup>.

En este contexto, la tradición local, como agente de desarrollo, puede ayudar a la reformulación de un “estilo” porque en su conjunto las pinturas limeñas o cuzqueñas parecen ajustarse a una reglamentación que nos facilita identificar su origen, como por ejemplo, entre otros rasgos, la manipulación consciente de las escalas y la técnica del “brocateado” en los Andes<sup>34</sup>. Entre los aspectos más recurrentes, auténticas claves para seleccionar qué era lo más importante, mencionaremos su naturaleza textual. Las inscripciones que en los cuadros figuran, a veces invadiendo la escena narrativa, conmemoran hechos concretos, ofrecen información de un efigiado, añadiéndole prestigio, y si están en latín atestiguan la erudición de los clientes o del público al que va destinado, confirmando la posible colaboración entre el mecenas y el artista<sup>35</sup>.

Por último, otra característica común es su notable eficacia compositiva, aprovechando todo el potencial simbólico del tema al añadirle escenas secundarias deliberadamente manipuladas para realzar su significado<sup>36</sup>. Al final, con bastante habilidad los artífices conseguían expresar los mismos fines, de maneras lo

---

<sup>33</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: “Arte e identidad...”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>34</sup> Cfr.: RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth: “El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española” en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 4. México D.F., Fondo Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 1314-1375.

<sup>35</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 66.

suficientemente originales como para descubrir unos modos de pintar claramente americanos, en algunos casos asimilando corrientes foráneas. En última instancia, no son más que la transmisión de prácticas artísticas, transformadas convenientemente para hacer frente a complejas coordenadas geográficas y temporales.

### 4. 3. LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS

El pintor limeño, como sus pares metropolitanos, consiguió expresar a través de una técnica adaptada a su sensibilidad y a una composición concreta contenidos ideológicos (religiosos o civiles) y culturales, interpretados visualmente a partir de los géneros. A través de ellos se han podido trazar diferentes líneas históricas y recoger la identidad social de una colectividad, siendo uno de los principales pilares para conocer la evolución del lenguaje artístico, los métodos de análisis y los parámetros de la creación pictórica.

En el libro II del tratado *De Pictura*, Alberti estableció la doctrina canónica que regiría el arte hasta la llegada de las Vanguardias. Para el teórico italiano la relevancia de una pieza no estaba en sus dimensiones sino en la historia que transmitía, es decir, lo narrativo: “La composición es aquella regla de la pintura por medio de la cual los objetos observados encajan entre sí en la pintura. La obra más importante de un pintor no es un coloso [o una pintura colosal], sino una historia [el tema]. La historia le da mayor reconocimiento al pensamiento que cualquiera pintura colosal”<sup>37</sup>. Ya desde la antigua Grecia las obras basaron su legitimación en su capacidad para contar acontecimientos, haciendo suyas los preceptos del canon literario: la retórica y la poética. Así mismo, aquí se encuentra el origen de la posterior jerarquización y la voluntad de acercar la palabra escrita con las artes plásticas bajo el tópico horaciano *ut pictura poesis*<sup>38</sup>.

Debía imponerse no solamente una imitación formal sino también de las acciones humanas “(...) con lo que, al igual que los restantes géneros literarios, no sólo se diferenciaban según el tema elegido para contar, sino que también, en función de ello, les correspondían unos modos específicos y un valor distinto. Una acción noble protagonizada por seres legendarios, dioses y héroes, cuyo ejemplo tenía una aplicación

---

<sup>37</sup> BATTISTA ALBERTI, León: *Tratado de Pintura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 92.

<sup>38</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005, p. 24. Mucho se ha escrito sobre la máxima latina y sus consecuencias histórico-artísticas: LEE, Reenselaer W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982; CORBACHO CORTÉS, Carolina: *Literatura y arte: el tópico «ut pictura poesis»*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998; PORTÚS PÉREZ, Javier: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia, Editorial Nerea, 1999, pp. 31-41; “Ut pictura poesis en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194, véase concretamente la nota 4 para bibliografía adicional, y HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Ut pictura poesis*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.

universal e intemporal, lo propio de la tragedia, poseía más valor artístico que una acción vulgar, protagonizada por hombres contemporáneos”<sup>39</sup>. Esta reivindicación del modelo trágico explica el interés en la plástica renacentista por plasmar una imagen ejemplar cuyos protagonistas, caracterizados por sus altos ideales, debían inspirar la admiración y la reflexión moral. Por supuesto aquí tuvieron cabida las leyendas del Cristianismo, insertas en un mismo espíritu.

Durante el siglo XVI, la crisis espiritual, polarizada, por un lado, en la iconoclastia protestante y por el otro mediante el providencialismo del hecho sagrado, generó progresivamente una corriente naturalista que “afectó de lleno no sólo a la forma de narrar, con el desarrollo de nuevos géneros, sino sobre todo al replanteamiento de su jerarquía”<sup>40</sup>. En la religiosidad española, apoyándose en el cultivo de lo concreto, se reclamó una interpretación noble, combinada con la intimidad de lo popular y la ternura, emanada del culto mariano, sin abandonar delicados matices de interpretación simbólica<sup>41</sup>. En América se tendió también, debido a los condicionantes de la evangelización, a una elevada proporción de pintura religiosa. Los fragmentos evangélicos y marianos, las hagiografías extraídas del santoral, y, en menor medida, los episodios del Antiguo Testamento, constituyeron la producción mayoritaria<sup>42</sup>. Las combinaciones iconográficas podían ser infinitas, apostando parece ser, según la

---

<sup>39</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de..., op. cit.*, p. 24.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>41</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 47.

<sup>42</sup> A los exitosos temas de la Inmaculada Concepción, La Dolorosa y la Virgen de La Leche habría que añadir otros, clave del catolicismo, relacionadas con la Infancia de Cristo (Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes), vida pública (Bautismo) y Pasión (Ecce Homo, Cristo atado a la columna, Jesús camino al Calvario, el Crucificado, el Descendimiento, la Última Cena o la Oración en el Huerto). En todos ellos se aprecia conforme avanza el siglo XVIII un menor carácter tremendista, moviéndose más por la línea de la sobriedad expresiva, comunicando el profundo mensaje sirviéndose de la emoción humana. La exaltación y defensa del dogma va a encontrar su afirmación en imágenes sacramentales, penitenciarías (santos en actitud melancólica expiando sus pecados acompañados de sus atributos) y eucarísticas, proclamando el triunfo de la Iglesia o de la Fe, escaseando, en cambio, las apoteosis. Igualmente significativos son aquellos individuos caracterizados por el ejercicio de la caridad como Santo Tomás de Villanueva, san Carlos Borromeo o san Juan de Dios. El heroísmo del martirio encontró su apogeo centrándose en los momentos anteriores o inmediatamente posteriores al fatal desenlace (la decapitación del Bautista, San Sebastián...). En los santos recientemente canonizados (santa Teresa, san Francisco Javier) y otros propiamente americanos (Santa Rosa) también se respetó una misma iconografía que pasaron pronto a resultar familiares. Algunos personajes conocen un especial favor tras el Concilio de Trento como san José (su figura individual, acompañando al niño o algún momento de su vida, incluida la muerte), san Juan Bautista, san Antonio de Padua, los padres de María, los Apóstoles, los arcángeles, sobre todo los asociados a la salvación del alma, como san Miguel, y, los Doctores de la Iglesia. Finalmente, procedentes de Cuzco, junto a imágenes piadosas de factura preciosista y minuciosa pensadas para la contemplación subjetiva, localizamos ejemplares sobre la infancia de Jesús (el Niño Dormido, Jesús pinchándose con la corona de espinas) y María (la Virgen hilandera), basados en los evangelios apócrifos. Todos los modelos son tratados en: SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *El Barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro, 1990; pp. 109-129 (la tradición bíblica), pp. 190-224 (las nuevas devociones) y pp. 130-189 (iconografía de Cristo y María).



documentación trabajada, por el carácter didáctico, persiguiendo una proximidad inmediata facilitada por el realismo. Se trataban de lienzos piadosos, ejecutados para la privacidad de los oratorios, en la que las imágenes de los santos de devoción generalizados (san Francisco, la Magdalena, san Jerónimo, san Pedro) y las pasionistas (Dolorosa, *Ecce Homo*, Crucificado) se multiplicaban proliferando las repeticiones de prototipos, símbolos de prestigio para su dueño. Por eso al encontrar en las fuentes nombres propios de pintores famosos conviene recordar que seguramente no sean cuadros de su autoría, sino más bien modelos dependientes de fuentes grabadas.

Véase también que desde finales del siglo XVII la inventiva local se expresaría en iconografías inéditas cuya demanda superaría límites etnográficos y regionales. En algunos casos se trataban de manifestaciones que daban forma a la religiosidad propia del medio americano abogando por un lenguaje idealizado que empieza a perder sintonía con la estética europea de su tiempo debido a que la Iglesia se mostraba más permeable con relación a las expectativas locales en el campo religioso. Dejando atrás la etapa de las extirpaciones idolátricas, esta nueva política visual recreó una serie de iconografías heterodoxas proscritas por el catolicismo europeo (“Trinidad trifacial” o encarnada por tres personas iguales), alegorías simultáneamente religiosas y políticas como la “Defensa de la Eucaristía con santa Rosa”, simbolizando el emergente papel de la sociedad criolla dentro del imperio hispánico y el cristianismo universal, la corte de arcángeles arcabuceros, relacionados con un intento de mantener antiguas creencias prehispánicas ya que el sonido del arcabuz fue relacionado en los tiempos iniciales de la conquista con *Illapa*, antigua divinidad andina, y, finalmente, los retratos universitarios, focalizados en los profundos conflictos generados por la vida académica cuzqueña. Este asunto cobraría fuerza cuando el Seminario y Universidad de San Antonio Abad manifestó su disconformidad por la creación de la Universidad de San Ignacio de Loyola (1690). El enfrentamiento entre el alumnado criollo y los mestizos antonianos se encontraría detrás de unos cuadros patronales, en los que se presenta a su santo titular y a santo Tomás de Aquino protegiendo el claustro visto bajo el símil de un pequeño huerto florido. En la segunda mitad del setecientos, el mismo asunto sería pintado en un conocido cuadro alegórico como un gran jardín conventual cultivado por sus figuras tutelares y como Árbol de la Ciencia<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de las escuelas regionales”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 307-363; 347-353; MUJICA PINILLA, Ramón:

Igualmente, el auge de la pintura cuzqueña fue inseparable de su generalizada definición como “pintura de indios”, tópico vinculado dentro de un creciente orgullo por la originalidad de ciertas manifestaciones, sin implicar una identificación entre estilo y etnicidad, potenciado gracias a la proliferación de pinturas influidas por la visión idealizada del antiguo *Tahuantinsuyo* presente en la segunda edición de los “Comentarios Reales” del Inca Garcilaso de la Vega (1723). El pasado imperial anterior a la conquista constituyó uno de los pilares para reconstruir la identidad del Perú como “reino” perteneciente a la monarquía hispánica<sup>44</sup>. Ello quedó traducido en ejemplares alusivos a una descendencia real reconstruida en base a una genealogía mítica ya cristianizada.

Al interior de esta estrategia híbrida de autorepresentación que reconoce la sumisión al poder español sin perder la identidad cultural, se insertarían las galerías de retratos imaginarios de los incas y ñustas, usadas para acreditar los derechos de un determinado linaje ante las autoridades españolas, las representaciones del Niño Jesús de Huanca ataviado como Inca, el Matrimonio del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz, el Santiago mataindios, la Virgen del Sunturhuasi, empleados ambos para anular simbólicamente la conquista, y las series dinásticas que conciliaban en aparente armonía la memoria incaica con la fidelidad de la nación indígena a la Corona. El episodio, ideado hacia 1725 por el clérigo Alonso de la Cueva, tradujo visualmente los planteamientos reivindicativos del cura mestizo Juan Núñez de Vela y pronto tuvo otras variantes, hoy conservadas en el Convento de San Francisco de Huamanga y en el Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana (Lima)<sup>45</sup>.

En cualquier caso, como sostiene acertadamente Ramón Mujica es frecuente vislumbrar contradicciones al confrontar las lecturas interpretativas derivadas de dos discursos en pugna: el criollista, que en su afán de demostrar el mestizaje en las artes le adjudica a la inventiva indígena fórmulas iconográficas que tuvieron un origen europeo,

---

“Arte e identidad...”, *op. cit.*, pp. 27-53, “El arte y los sermones”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 219-313 y STASTNY, Francisco: “La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia, una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco”, *Antropológica*, n° 2, 1984, pp. 105-167.

<sup>44</sup> ESTENSSORO F., Juan Carlos: “Construyendo la memoria: La figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II”, en *Los incas, reyes del Perú*. Lima, BCP, 2005, pp. 93-173.

<sup>45</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los incas de Cochacarcas”, *Illapa*, n° 6, 2009, pp. 31-38; “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, pp. 354-357 y GISBERT, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Bolivia, Editorial Gisbert y Cia, 1994.

y el eurocéntrico, que niega toda posibilidad de confluencia cultural<sup>46</sup>. Teniendo en cuenta el contexto condicionante de la sociedad virreinal, las formas y símbolos artísticos pasaron de una cultura a otra, desempeñando en ocasiones nuevas funciones categoriales y recreadas a su propia imagen y semejanza. Establecer una relación directa y sin ningún tipo de aproximación crítica entre el binomio pintura-criollismo resulta, en mi opinión, desacertado pues al no conservarse en la actualidad testimonios que indagarian en el significado de dichos asuntos se entra en un terreno especulativo de asociaciones simplistas, ajenas a los componentes filosóficos, sociales, religiosos y étnicos de la compleja sociedad andina. Así, por ejemplo, en este contexto ambivalente, las representaciones del inca como rey mago se trataría no tanto de una apropiación criolla sino más bien de una estrategia misionera encaminada a incorporar al Perú a la geografía sagrada de la Biblia<sup>47</sup>.

Alejadas del Renacimiento Inca debe prestarse atención a la reproducción pintada de esculturas famosas tal y como eran veneradas en sus altares, creándose una suerte de “trampantojos a lo divino” ampliamente demandados<sup>48</sup>. Las copias facilitaban que la devoción original se conociera más allá de la repercusión del culto inicial, por lo que solían pintarse con un apego exacto a la realidad y una voluntad tridimensional. El objetivo era inducir al espectador la sensación de hallarse en presencia de la escultura original, haciéndole partícipe del poder que ésta había adquirido, una vez transformada en un sustitutivo afectivo de la figura ausente. A veces se pensaba que estas nuevas versiones tenían la misma capacidad de obrar prodigios que la original. Normalmente, una cartela a los pies del fingido altar confirma su condición de fiel retrato. Por lo tanto, no solo se intentaba reproducir fielmente la hechura verdadera, sino que incluso se simulaba su emplazamiento original para generar un espacio reconocible e identificar

---

<sup>46</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: “El arte y los...”, *op. cit.*, p. 34.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “«Trampantojos a lo divino»: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 24-33; DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: “La imagen de la escultura en la pintura (1506-1755)”, *Ars Bilduma*, nº 4, 2014, pp. 49-72; MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “Los trampantojos “a lo divino”. Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid” en *Actas del Simposio: Religiosidad Popular en España*, vol. 2. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997, pp. 159-180 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Trampantojos a lo divino”, en *Lecturas de Historia del Arte III*. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992, pp. 139-155. Particularmente para la zona andina consúltese: STANFIELD-MAZZI, Maya: *Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson, The University of Arizona Press, 2013, pp. 137-175.

con facilidad lo plasmado<sup>49</sup>. También tuvieron destinos privados las series de pequeños lienzos con sucesos bíblicos o evangélicos insertos en paisajes que aparecen nombrados en los inventarios *post-mortem* como “países”. Como era de esperar existió una total sumisión a las exigencias del cliente que al imponer sus fórmulas, atestigua un gusto selectivo.

Más allá de la identidad monárquica, la religión impregnaba y organizaba la vida a todos los niveles pudiendo dividirse las composiciones en torno a tres categorías que podían converger, indicando así su complejidad: la devocional, aquella que ayudaba a la oración y provocaba una respuesta emotiva, la didáctica, que perseguía ilustrar al fiel sobre la vida de Cristo, la Virgen y los santos, y, en tercer lugar, la icónica, originada en torno a un hecho milagroso, desempeñando un importante papel en el desarrollo de las identidades locales (Virgen de Guadalupe)<sup>50</sup>. Como muchos de sus homólogos europeos, los autores limeños fueron conscientes de la importancia sensitiva que debían alcanzar para que el efecto de la obra de arte se multiplicara, cuestiones compartidas con el público receptor del mensaje.

Hemos de ver, por tanto, que, en general, en la compra de lienzos o láminas, los particulares discernían en materia de gusto y calidad, manifestándose preferencias estéticas no tanto por un artista concreto (que también) sino por aplicaciones ornamentales en la marquetería, dorada y con motivos florales, que hacían más efectiva las capacidades intrínsecas de enseñanza y deleite defendidas por los teóricos contrarreformistas en torno a la imagen sagrada. La manipulación de las formas, “las hojas de laurel” (tanto naturales como talladas), y los cortinajes adquirirían vida propia. “Mucho más que mera decoración, esos detalles delatan la calidad preciosa y sagrada de lo que decoran o enmarcan”<sup>51</sup>.

Merecen nombrarse, en el activo contexto mercantil, el indiscutible valor de la pintura sobre cobre. Independientemente de su origen solían decorar las sacristías y las pequeñas capillas, hecho que implica una consideración de objeto precioso por las características materiales del soporte. Sus finos acabados, semejante al de delicadas piezas de bisutería, explican el atractivo ejercido, siendo la razón de su empleo, por

---

<sup>49</sup> DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: “Función y discurso de la imagen de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, nº 18, 2011, pp. 77-93.

<sup>50</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, p. 42.

<sup>51</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, p. 49.

ejemplo, en el ámbito festivo. También por proceder muchas del extranjero revelaban los vínculos con Europa y eran en las colecciones fuente de prestigio para sus propietarios<sup>52</sup>. En el caso de las estampas resulta evidente que no se importaban solamente con fines artísticos, desvelándose otros factores simbólicos asociados a la expresión de un estatus. Su módico precio facilitaba sobremanera la circulación por todos los segmentos sociales, decorando las diferentes habitaciones de las viviendas y las celdas monásticas a ambos lados del Atlántico<sup>53</sup>.

Cambiando de tercio, los géneros considerados menores fueron abriéndose paso en toda Europa, disfrazando su naturaleza con retazos mitológicos o, en el caso de los bodegones, impregnados de la gravedad contrarreformista al verse en los frutos el reflejo de la creación divina<sup>54</sup>. El foco sevillano marcado por las personalidades de Zurbarán y Velázquez, en un indiscutible ambiente de intercambio y ebullición cultural, lo desarrolló, primero en la órbita de las escenas costumbristas y posteriormente aislándolo, conforme iba ganando adeptos. El maestro de Fuente de Cantos daría forma con su exquisita personalidad a un prototipo universal caracterizado por el minucioso tratamiento del material y las texturas, combinado con un expresivo tratamiento lumínico que dotaba a los conjuntos de indudable sentido poético<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> BARGELLINI, Clara: “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y el Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, nº 75, 1999, pp. 79-88 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú”, *Histórica*, vol. XXXII, nº 1, 2008, pp. 161-170.

<sup>53</sup> ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>54</sup> “Parece que los temas de algunos bodegones españoles permitían que se establecieran ciertas asociaciones religiosas que se habían convertido en tópico. En inventarios del siglo XVII se mencionan parejas de pinturas representando los temas clásicos del carnal y la Cuaresma; probablemente se trataban de bodegones que muestran alimentos “mundanos” en contraste con aquellos apropiados para la Cuaresma”. CHERRY, Peter: *Arte y naturaleza: el bodegón español del siglo de oro*. Aranjuez, Doce Calles, 1999, pp. 40-41.

<sup>55</sup> Cfr.: *Ibid.*, pp. 107-126 y pp. 263-267; JORDAN, William B. y CHERRY, Peter: *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid, El Viso, 1995, pp. 36-43 y 102-104; CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros...*, *op. cit.*, pp. 267-340; p. 305; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca...*, *op. cit.*, p. 202 y ss., y CANO, Ignacio: “El naturalismo y los modos visuales de expresión de lo espiritual en la pintura de Zurbarán”, en *Los pintores de lo real*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 73-92. Existen varias investigaciones clásicas sobre el bodegón y su evolución, entre las que conviene citar: ATERIDO, Ángel: *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Edilupa Ediciones, 2002; MILCUA, José (coord.): *El bodegón español: de Zurbarán a Picasso*, cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999; TORRES MARTÍN, Ramón: *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona, Seix Barral, 1971; ZUFFI, Steffano: *La naturaleza muerta: la historia, los desarrollos internacionales, las obras maestras*. Madrid, Electa España, 1999; BRYSSON, Norman: *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, Alianza, 1995; SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2008 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord.): *Pintura española de bodegones y floreros: de 1600 a Goya*, cat. exp. Madrid, Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

La identidad estética de este tema se vería afectada por la suntuosidad flamenca, obvio si partimos de las relaciones seculares sumamente fluidas entre Sevilla y Flandes. Una vez definido formalmente, en la primera mitad del seiscientos, se puso énfasis en su contenido, dotándolos de un nuevo aire de intensidad, sin significar una merma de brillantez. Como subgénero que reclamaba lecturas profundas estaban las *vanitas*, en las cuales, bajo el ascetismo, se insiste en la idea de la fugacidad de la vida y disfrute de los goces terrenales<sup>56</sup>. Con el cambio dinástico se impondría, sin abandonar lo anterior, un mayor decorativismo, aderezado con lo francés y el mundo meridional italiano, especialmente Nápoles. En esta tesitura destacaría Meléndez cuya intensidad y realismo virtuosamente interpretado recogió la tradición de los maestros precedentes<sup>57</sup>.

Su adquisición creció con el avance del siglo XVII siguiendo los dictados de una moda creciente tanto en la Península como en los virreinos americanos. Si bien los bodegones eran una ocupación menor, como prueban los juicios despectivos de Carducho, siguiendo la tradición italiana de Lomazzo y Zuccaro, o la no incursión de Palomino en el “Parnaso” a algunos de sus cultivadores, fue objeto de atención por parte de hombres cultos que tuvieron verdadero interés por entrar en cuestiones de fondo, más si recordamos que las academias establecieron varios procesos de aprendizaje entre los que la copia del natural inerte era un paso obligado. Guevara ya hablaba de “pinturas de yerbas”, aludiendo a tratados botánicos ricamente ilustrados. Esta misma confrontación entre la ciencia y la erudición clásica aparece en la “Noticia General” de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600) donde se insiste en la necesidad de imitar animales y plantas: “Demás desto si el Médico debe tener noticia de las yerbas, plantas y piedras, y de sus naturalezas y virtudes para las medicinas: también los profesores destas artes deven tener memoria de todas las formas dellas para poder declarar en sus dibuxos y pinturas”<sup>58</sup>.

Pacheco fue más tolerante en su valoración dedicando un capítulo de su “Arte de la Pintura” (1649) a esbozar una sucinta historia de su práctica, describir la técnica, y precisar todas sus facetas histórico-artísticas, demostrando que interesaban a los

---

<sup>56</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca...*, op. cit., p. 56, ATERIDO, Ángel: *El bodegón en...*, op. cit., pp. 103-125 y SCHNEIDER, Norbert: *Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas: la naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Köln, Taschen, 1992, entre otros.

<sup>57</sup> LUNA, Juan J. (coord.): *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*, cat. exp. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

<sup>58</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 82.

coleccionistas y que los artistas lo practicaban con relativa frecuencia. Así pues, habló de pinturas de animales originadas en Venecia y de su filiación en España por su sencillez imitadora, aunque sin arrojar una crítica feroz, hecho que contribuyó a un verdadero arraigo: “Tampoco falta en este tiempo quien se aficione al entretenimiento desta pintura, por la facilidad con que se alcanza y el deleite que causa su variedad (...). Por el mismo camino va la pintura de las frutas, si bien pide más caudal y tiene más dificultad su imitación, por servir en algunas ocasiones a graves historias”<sup>59</sup>. Incluso pueden ser motivo de honor para su artífice si imita correctamente el natural “(...) por lo cuál me aventuré una vez, a agradar a un amigo estando en Madrid, año 1625 y le pinté un lencecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja; y conseguí lo que bastó para que las demás cosas de mi mano pareciesen delante de él pintadas”<sup>60</sup>.

Fuera de lo sacro, el retrato se erigió como el segundo foco creativo y de expresión artística en el ámbito virreinal, reflejando las cualidades fisonómicas, los caracteres psicológicos y la posición adquirida dentro de una colectividad. Desde época romana se le adivinó una función conmemorativa, resaltada por aquello que dotaba de individualidad a un personaje tanto exterior como interiormente, al exigirse que la efigie fuera una imagen verdadera del hombre. Desde ese punto de vista este tipo de pinturas encarnaba un ideal que podía verse potenciado ya que “muchos artistas aceptaban que la interpretación del rostro tenía sus límites, y en consecuencia procuraban fortalecer, clarificar y a veces complicar el vehículo primario de mensajes en sus retratos, el rostro, mediante la inclusión de atributos”<sup>61</sup>.

La apariencia concreta de los rasgos interesó más en unas épocas que en otras. Durante el *Quattrocento* la individualización se mitigó apostando por expresiones severas y contenidas. Con el paso del tiempo, comenzó una liberalización liderada por Tiziano que propuso un tipo de interpretación vigorosa y de mayores refinamientos. Será durante el Barroco cuando se imponga, entre los retratados, la importancia de expresar su personalidad y posición como integrantes de los sectores más poderosos. Con la producción de Van Dyck y Velázquez asistimos a testimonios sinceros aunque poco aduladores que señalan la personalidad de un ser superior en el ambiente

---

<sup>59</sup> *Ibíd.*, p. 432.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 438.

<sup>61</sup> POPE HENNESSY, John (coord.): *El retrato en el Renacimiento*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1985, p. 35.

ceremonioso de la corte. Hals, Ribera, Zurbarán, y también Velázquez, consiguieron captar en sujetos de menor categoría su frescura exteriorizando el temperamento. Para Rembrandt la actitud social del modelo no importa tanto como el sentimiento que desprenden por lo que decide aislarlos, resultando en figuras que parecen haberse liberado de cualquier tipo de restricción<sup>62</sup>. En Francia, respetando los parámetros academicistas se trabajó una tipología de aparato que por las circunstancias históricas propiciadas por el cambio dinástico obtuvo éxito en la Ciudad de los Reyes. De cualquier manera, en el caso peninsular hubo una anteposición de lo real a lo ideal, posiblemente por el triunfo de la Contrarreforma y su apoyo a formas naturalistas, configurándose bajo las influencias históricas de Italia y los Países Bajos aunque cristalizando bajo parámetros propios.

El retrato alcanzaría en España un desarrollo notable y verdadera estimación, identificándose como un género artístico nacional que se manifestó a través de una línea de grandes maestros, otorgándole una particular personalidad<sup>63</sup>. Su importancia radicó no solo en los criterios de calidad estética sino también en su papel de alternativa, frente a la pintura religiosa, y su incuestionable valor documental. Puesto al servicio del régimen absolutista transmitía la majestad del soberano, sustituyéndolo corporalmente en aquellos territorios a los que no podía acceder, y se daban como obsequio, circulando entre los propios miembros de estirpe real y otras familias nobiliarias repartidas por todo el Imperio en el ajuste de bodas y matrimonios a distancia. La diversidad en repertorios y actitudes le confiere un carácter simbólico a la par que la presencia de un rico mobiliario o del suntuoso cortinaje, aludían a la condición real, autoridad y poder, mientras que el perro, compañero de actividades cinegéticas, subrayaba la calidad del representado<sup>64</sup>.

El deseo de poseer la efigie del monarca llevó a su multiplicación, a veces por obra de artífices con exiguos conocimientos, cuya vasta producción encontró salida hacia América. Ciertamente, las familias de cierto peso y con posibilidades económicas se hicieron retratar como signo de ascenso social, a veces tendiendo a la exageración o prefiriendo mostrarse con los atributos de su santo patrón, forma ideal de identificarse

---

<sup>62</sup> ROSENBERG, Jakob, SLYVE, Seymour y TER KUILE, E.H.: *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 320.

<sup>63</sup> Véanse los capítulos contenidos en: PORTÚS PÉREZ, Javier, ÁLVAREZ LOPERA, José... [et al.]: *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 2004.

<sup>64</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca...*, *op.cit.*, p. 58.



con el dogma católico. Carducho, a comienzos de su diálogo cuarto, separó los diferentes asuntos pictóricos, confirmando despectivamente que el retrato suponía una imitación indiscriminada:” En todo el discurso no diste lugar a un género de Pintura tan viva, tan natural que admira y espanta a todos, que es la que hacen teniendo delante la cosa que han de imitar, como cuando se retrata algún personaje vivo sin otra circunstancia”<sup>65</sup>.

En su papel conservador se opuso a la primacía de la *imitatio* y el colorido por la erudición. El gran artífice debía cultivar una pintura regular y científica, nacida de la reflexión humana. La modalidad práctica sería claramente inferior a la primera, admitiendo que juzgar la valía de una pieza elaborada bajo los supuestos de la imitación es un error muy común. Frente a los pintores superficiales y llenos de limitaciones (coloristas) Carducho propone al teórico conocedor del dibujo como el modelo que conviene seguir: “Créeme por cosa infalible, que si el Pintor no pasa por las ciencias y disciplinas por donde pasó aquel a quien llamamos perfecto Pintor, no podía llegar a serlo si no dibuja (...)”<sup>66</sup>. Por supuesto estos doctores de la pintura no dedican su tiempo a bodegones humildes ni a retratos, como apunta tajantemente: “Púsose un Pintor indocto, y buen práctico a copiar del natural una cabeza desproporcionada y mala (...). El excelente práctico lo copió con puntualidad pero fue forzoso que saliese aquella copia con las imperfecciones que tenía el original: lo cual no sucediera si el pintor fuera docto (...). Y esta es la causa, sin duda, por qué los grandes maestros y eminentes Pintores no fueron retratadores, pues el que lo ha de ser, se ha de sujetar a la imitación del objeto malo, o bueno, sin más discurrir, ni saber”<sup>67</sup>.

Por el contrario, Pacheco, cuyos argumentos parecieron tener una mayor trascendencia, sostiene que la imitación del modelo es la técnica ideal para destacar en el oficio: “Cuando las pinturas tienen valentía, debuxo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural que se juntan en esas pinturas, que habemos dicho, traen sumo honor al artífice”<sup>68</sup>. De modo coherente con su filosofía se expresaba en los siguientes términos: “(...) la parte de retratar, tan agradable en la pintura y tan digna de que los buenos ingenios lo abracen”<sup>69</sup>. Indica además que “las faltas no se han

---

<sup>65</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de..., op. cit.*, p. 281.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 290.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 285.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 438.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 439.

de disimular en los retratos (...). Esta es prudencia que se puede usar con personas graves, sin detrimento de la verdad”<sup>70</sup>. En definitiva, el retrato podía sustituir la realidad, teniendo como requisito indispensable el respeto del parecido, con la excepción ya señalada: “Saco de aquí, hablando con puntualidad, que habiendo de faltar a lo parecido, o a lo bien pintado, si no se pueden juntar ambas cosas, se cumpla con lo parecido, porque éste es el fin del retrato; que es el mismo con el que definimos la imagen, diciendo: que es una materia en quien se pasó la figura del original”<sup>71</sup>.

Si nos detenemos brevemente en el Virreinato del Perú, el alcance del retrato está más que demostrado al amparo de algunas aportaciones<sup>72</sup>. Su florecimiento se produjo en respuesta al creciente interés de las élites por recordar a sus familiares y demostrar los méritos conseguidos. Asumido el sentimiento de orgullo criollo desde finales del siglo XVII, la población indígena utilizaba selectivas iconografías como medio de negociación en las relaciones de poder. Distinguidos miembros de la aristocracia solían financiar incluso algunas composiciones religiosas en las que aparecen como donantes. El interés de esta nobleza nativa queda sumamente clarificado en los encargos liderados por los curacas cuzqueños en forma de representaciones individuales y programas genealógicos de los incas prehispánicos comentados en párrafos anteriores.

También se emplearon otros tipos de plasmaciones simbólicas para fomentar la diversidad de ideas y forjar determinadas identidades, por ejemplo con la pintura de historia, la mejor considerada según Palomino: “El histórico comprende toda historia, sagrada, humana o fabulosa (...). Y es de notar, que aunque en términos pictóricos, no es historia la que no excede de dos figuras; si las dos actuaren caso histórico, como Caín en el fratricidio de Abel, ésta será historia precisamente”<sup>73</sup>. El más valioso, por las exigencias que ocasionaba en el artífice compositivamente hablando, sería el argumento

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 440.

<sup>71</sup> *Ídem.*

<sup>72</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP, 2003, pp. 135-171; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”, *Tiempos de América*, nº 8, 2001, pp. 79-92; O’PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 36, nº 1, 2007, pp. 19-38; WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”, *Histórica*, vol. XXXVIII, nº 1, 2004, pp. 179-192 y KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era de la Independencia”, en *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, cat. exp. Lima, Asociación del MALI, 2014, pp. 34-51.

<sup>73</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de...*, op. cit., p. 634.

mixto, al alcance de pocos: “el más agradable, y deleitoso, por la variedad, y el que más descubre la fecundidad del numen del artífice”<sup>74</sup>. En la Nueva España se promovía la idea de que el imperio azteca se encontraba a la altura de la Roma Antigua para la civilización europea. En esta tesitura de reconocida dignificación ciertos fragmentos de la conquista fueron reescritos, celebrando la idea de que América se encontraba ya predispuesta a la recepción de una nueva cosmogonía. Dicha redefinición de la historia del Cristianismo, con el objetivo de incorporar el Nuevo Mundo a los orígenes de la Iglesia, puede encontrarse en ejemplares ejecutados en los Andes<sup>75</sup>.

Dentro de esta categoría puede sumarse por su originalidad las vistas urbanas que recogen famosos acontecimientos, motivo de orgullo para los habitantes, como la entrada de un virrey o una procesión de Semana Santa. Para el ámbito hispanoamericano resultan claves por su valor documental, facilitando el acceso a cuestiones de mayor profundidad. “En su forma de manejar fuentes distintas y combinar hábilmente géneros pictóricos tradicionales, a menudo a una escala monumental, ofrecen una vía para estudiar los procesos artísticos y el estatus del arte de la pintura misma”<sup>76</sup>. Los inventarios dieciochescos demuestran la presencia de estas construcciones visuales de gran formato en los ámbitos privados, donde el espectador podía proyectar pausadamente su mirada sobre detallados escenarios extraídos de la cotidianeidad. Igualmente, revelan la adquisición de lienzos sobre célebres eventos o empresas militares, que aun estando presentes en un escaso número, resultan suficientemente representativos, a la espera de que futuras investigaciones descubran versiones similares. Todos estos aspectos serán estudiados en apartados posteriores.

A pesar de las carencias informativas, las fuentes manuscritas permiten apreciar que la temática profana era bien considerada en el siglo XVIII, estableciéndose una continuidad porque en la centuria anterior el gusto de los canónigos de la catedral iba por esa misma línea acumulativa transitando de las composiciones religiosas a una amplia variedad de “países”. Éstos acabaron erigiéndose, junto a la iconografía sagrada

---

<sup>74</sup> *Ídem*.

<sup>75</sup> Se defendía la tesis de que el Jardín del Edén había estado en América y que los primeros apóstoles llegaron a evangelizar el continente. Algunos dibujos de Guamán Poma de Ayala, contenidos en la extensa carta manuscrita a Felipe III, representan a los primeros habitantes de los Andes, indicando que Vira Cocha descendía de Adán y Eva. Análogamente, las pinturas murales sobre el Infierno en la iglesia de Carabuco, visualiza la narración popular de que santo Tomás predicó en el Nuevo Mundo siglos antes de la conquista. *Cfr.*: ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos...”, *op. cit.*, pp. 40-41, notas 84 y 85.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 42.

en todas sus vertientes y el retrato, como el tercer grupo de imágenes que brillaban con su presencia en los espacios domésticos, saltando a la vista su forma apaisada, predominando la altura sobre la anchura.

El término no se centraba exclusivamente en el concepto clásico del paisaje que como es natural fue evolucionando, por su condición de creación cultural, al mismo tiempo que lo hacía la mirada<sup>77</sup>. Pese a considerarse objeto de modernidad no fue un invento de ella porque todas las culturas han generado un acercamiento artístico hacia la naturaleza extrayendo de la misma una porción para ser contemplada como lugar específico. Durante el medievo el paisaje fue un elemento abstracto, expresado a partir de un lenguaje de símbolos florales y vegetales que a menudo tomó la forma de “*hortus conclusus*”<sup>78</sup>. Fue Gozzoli el intérprete por excelencia de un mundo natural y estilizado, cuyos fragmentos eran reunidos en un todo decorativo, tendencia que encontramos también presente en la miniatura francesa, especialmente, en “Las Ricas Horas del Duque de Berry”.

Durante el siglo XV, con los avances de la perspectiva, se acabaría imponiendo en Italia una nueva visión del espacio natural, unido al resto de figuras mediante el empleo de la luz y abandonando aquellas escenografías ingenuas. Dicho carácter panorámico, que empezó con Leonardo, fue también trabajado en Venecia, primero con los Bellini, que aún persistían en el sentido riguroso de las formas, y unos años después con Giorgone, Tiziano o El Veronés que conformaron unos personajes perfectamente integrados en una atmósfera general<sup>79</sup>. Estos maestros consolidarían las interpretaciones ideales, con una naturaleza de carácter lírico, sosegada o con exuberancias campestres, derivadas de la poesía pastoril y cargadas de referencias mitológicas. En términos generales se buscaba mezclar el mito de una Edad de Oro con inspiraciones del natural,

---

<sup>77</sup> En palabras de Maderuelo, el paisaje no es solamente la naturaleza que nos rodea sino “un constructo cultural, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”. Olivares apuesta por una definición similar: “(...) no es la naturaleza sino la idea que le hombre tiene de ella, así unas veces es ideal, otras romántica (...) siempre es una creación cultural del hombre”. Cfr.: MADERUELO, Javier: *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2006, p. 17 y OLIVARES, Rosa: “El último cuadro”, en *Los géneros de la pintura: una visión actual*, cat. exp. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994, pp. 13-31; p. 27.

<sup>78</sup> ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 40-41 y B. OLMO, Santiago: “Naturalezas artificiales. El paisaje fotográfico”, en *Los géneros de la pintura: una visión actual*, cat. exp. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994, pp. 115-157.

<sup>79</sup> CLARK, Kenneth: *El arte del paisaje*. Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 44 y LUNA, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, cat. exp. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.

tendencia que traspasó fronteras alcanzando su cénit en Francia con Claudio de Lorena y Poussin en la segunda mitad del seiscientos.

Las obras del primero parecen sugerir falta de medios y extrema sencillez pero en realidad era un artífice metódico de enorme sensibilidad visual como delatan sus exquisitos cuadros, ejemplo de armonía, en los que “era capaz de subordinar todas sus cualidades de percepción y su conocimiento de las apariencias naturales al sentimiento poético del conjunto. El mundo de su imaginación es tan claro y consistente, que nada se impone, nada es banalizado, es particular, está hecho en busca de un efecto”<sup>80</sup>. En cambio, el segundo se caracterizó por una elocuente severidad cartesiana de fuerte contenido intelectual, siendo todo accidente geográfico producto de la reflexión. Logró la conquista de ordenar la naturaleza a partir del dibujo consiguiendo que prevaleciese la pura geometría, si bien pudo verse mitigada en algunos paisajes heroicos de los años 50 o en la serie de las estaciones, impregnada de gravedad sacra y dramatismo sin abandonar la firmeza de las masas<sup>81</sup>.

En los Países Bajos el desarrollo de esta temática tomará su propio camino ya que el arte holandés quiso ver pintadas experiencias reconocibles y no idealizadas, aquellas con la que el posible receptor pudiera sentirse identificado. La presencia del hombre a través de detalles anecdóticos (campos, granjas dispersas, porciones de tierra cultivada...) se ve claramente superada por la magnitud del mundo. “Fueron los primeros en enseñar que la naturaleza en toda su variedad tenía una grandeza y profundidad propias que podían ser apreciadas fuera de los rígidos límites del clasicismo”<sup>82</sup>. Para llegar hasta allí habría que retroceder a los primitivos flamencos y al descubrimiento de la ventana como *veduta* interior del cuadro. A partir de ese momento, la escena comenzó a abrirse, ejecutándose el mundo exterior con extrema minuciosidad. Décadas después “la ventana amplió su anchura, mientras que su altura disminuía”<sup>83</sup>, independizándose definitivamente con Patinir. En esta tesitura, Brueghel El Viejo dio un paso adelante en un tiempo de dominio de la pintura italiana. Tomando parte del estilo veneciano fue capaz de reinterpretarlo mediante un poder de observación intrínseco a la cultura nórdica europea. A partir de él se comprendió que la vida del

---

<sup>80</sup>CLARK, Kenneth: *El arte del...*, op. cit., p. 95.

<sup>81</sup>*Ibid.*, pp. 99-103.

<sup>82</sup>ROSENBERG, Jakob, SLYVE, Seymour y TER KUILE, E. H.: *Arte y arquitectura...*, op. cit., p. 244. Para una visión general sobre la evolución del paisaje consúltase las pp. 243-290.

<sup>83</sup>ROGER, Alain: *Breve tratado...*, op. cit., pp. 84-85.

hombre estaba ligada con su medio, siendo necesario constituir una expresión pictórica reveladora de esa relación: “empieza con proverbios y alegorías, en el que el paisaje es un decorado y un accesorio, y evoluciona hacia los grandes paisajes en que todos los accidentes de la vida humana forman una unidad”<sup>84</sup>.

A lo largo del siglo XVII se fue testigo de la emancipación del género y del surgimiento de distintas especialidades que constituyeron asuntos independientes, como por ejemplo las marinas o batallas. Se tendía a seleccionar un encuadre introduciendo las connotaciones geográficas de la región con un sentido elaborado de la escenografía y la luz, combinada con la vida atmosférica. El gusto de una burguesía orgullosa de su reciente independencia y el escaso mecenazgo ejercido por la Casa de Orange, posibilitó la decoración de los inmuebles con este tipo de lienzos, generados en un mercado altamente competitivo, que encontraron salida hacia América.

La finalidad de los artistas no era copiar indiscriminadamente sino apostar por un naturalismo selectivo, mediante una serie de licencias que estaban a la orden del día, y que podemos contemplar en las vistas de ciudades con un manifiesto ajuste de las proporciones. El uso creativo de dibujos, combinados con la memoria visual, fueron frecuentes en la confección de los ejemplares. “La práctica de componer en el estudio a partir de la imaginación (uyt den geest) mientras se consultaban los dibujos hechos según modelos naturales (conterfeyten naar het leven) que actuaban a modo de “aides de memoires” significa que los artistas holandeses trasponían y combinaban los motivos al tiempo que aplicaban las recetas de dibujo consagradas por el uso”<sup>85</sup>.

El paisaje fue escaso en España, advirtiéndose una amplia deuda con modelos flamencos e italianos. Aunque algunos maestros a comienzos del XVII concedieron cierta importancia a los escenarios naturales, en fragmentos esencialmente religiosos, es a mediados del mismo cuando puede hablarse de una preocupación moderada. Francisco Collantes cultivó las vistas paisajísticas sin anécdotas y en la corte madrileña, continuando con la estela de Velázquez, algunas personalidades, como Mazo, Agüero y Antolínez, le concedieron cierta importancia bajo la interpretación crepuscular de Claudio de Lorena. En Sevilla, Iriarte y otros imitadores menores recurrían a las

---

<sup>84</sup> CLARK, Kenneth: *El arte del...*, op. cit., p. 47.

<sup>85</sup> SUTTON, Peter C.: *El siglo de oro del paisaje holandés*, cat. exp. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995, pp. 21-22. Consúltense complementariamente: ALPERS, Svetlana: *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987.

prestigiosas formas nórdicas<sup>86</sup>. En el plano teórico, Fray José de Sigüenza, en su obra magna en la que relata la construcción de El Escorial ya hacía algunas apreciaciones a obras de Patinir y del Bosco, este último cultivador de un paisaje de símbolos en el que los objetos encarnaban ideas<sup>87</sup>. Carducho le atribuyó, dentro de su posición clasista, un carácter menor, mientras que Palomino le dedicó mayor extensión en algunos capítulos de su “Museo Pictórico y Escala Óptica”, definiéndola como “pintura de arboleda y cosas de campo”<sup>88</sup>. Los acercamientos a estas obras pictóricas, por el vocablo empleado, suelen resultar ambiguos, siendo habitual tener varias en el domicilio, aludiendo a historias sagradas, alegorías (estaciones, meses del año, signos del zodiaco, los cinco sentidos), batallas, marinas y escenas de montería, vinculadas a la nobleza y asociadas a estilos de vida elevados. La fábula se inserta, a veces, en este amplio grupo de imágenes con perceptible heterogeneidad, teniendo cabida series completas (musas, sibilas), y episodios específicos (el Caballo e Incendio de Troya, la muerte de Narciso, la historia de Anteo, etc.).

En la Península, los burgueses ilustrados apenas demostraron interés por la cultura clásica, a excepción del propio Monarca y su círculo más cercano. El prejuicio moralizador pesó mucho en el contexto artístico, considerándose negativo el desnudo por la posible falta de decoro que conllevaba: “Y si tal vez se ofreciere y no excusare pintar fábulas, hágalo con decoro y honestidad para que no ofenda a los ojos, castos y limpios (...)”<sup>89</sup>. Estas limitaciones repercutieron, como cabría esperar, en los torpes resultados, manifestados por muchos artífices, y en la parquedad numérica con que se abordó. Salvo Velázquez, contamos con ejemplos sueltos de mejorables resultados pintados por Juan de la Corte o algunos lienzos del sevillano José Antolínez (la

<sup>86</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en...*, op. cit., p. 54.

<sup>87</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de...*, op. cit., p. 247.

<sup>88</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, t. I. Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, p. 353.

<sup>89</sup> Cfr.: CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura*, edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1979, p. 351. Sobre la cuestión del desnudo en la pintura barroca española: PORTÚS PÉREZ, Javier: “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie 7, t. 8, 1995, pp. 55-88; *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998. Este último trabajo contiene varias referencias al interés por la pintura erótica en España, desde la perspectiva mitológica, durante el reinado de Felipe IV, así como las críticas vertidas a pintores y coleccionistas por adquirir asuntos considerados indecorosos. No obstante, al afectar directamente al placer de los grupos pudientes las represalias tomadas por la Inquisición fueron menores. Aun así no se libraron de que escritores como José de Jesús María hablasen de las galerías privadas en las que abundaba el desnudo en los siguientes términos: “ya están llenas de esta inmundicia las antecámaras y galerías de los palacios de los Príncipes, y los aposentos y dormitorios de la gente de todos los demás estados: porque tienen este adorno indecente (...) y quanto las pinturas están con mayor desnudez e indecencia, tanto son más son apreciadas y buscadas”, véase las pp. 36-37.

educación de Baco y la educación del Amor) dependientes estilísticamente de Tiziano. Agüero disponía también de recursos para el género, resolviéndolo con una serie de figuras inmersas sobre un fondo paisajístico<sup>90</sup>.

Con intención moralizadora o didáctica, los pintores del rey, copiando modelos ajenos, cultivaban estos motivos fabulosos. Entre ellos el mito de Hércules, ligado a la Monarquía, es el que cuenta con más y mejores testimonios, desde la serie de Zurbarán para el Salón de Reinos del Buen Retiro, hasta la decoración del Salón del Casón por Luca Giordano. El modelo heroico encarnado en protagonistas de la Guerra de Troya, inspirados por La Eneida, fueron tratados por Vicente Carducho en el Palacio del Pardo (1609-1612). De los dioses mayores sabemos que Maíno elaboró un conjunto para el estudio de Francisco de Rojas en Toledo, y con frecuencia se alude a ellos en las relaciones festivas, asociándoseles una característica que los define: Júpiter como metáfora del poder, Diana símbolo de la castidad o Apolo como expresión de las Artes<sup>91</sup>.

Tampoco fue especialmente practicado en los principales focos españoles las escenas cotidianas, aparte de las excelentes muestras de Velázquez y Murillo. En Europa, por el contrario, lo accesorio ya aparecía en iluminaciones medievales y en el Renacimiento italiano, aunque supeditado aún a una realidad superior. Habremos de esperar hasta el Manierismo lombardo, y en paralelo, a la trayectoria de los nórdicos Aerten y Beukelaert, para localizar un auténtico interés en los aspectos mundanos. En el tránsito del siglo XVI al XVII, este lenguaje, configurador en Roma de nuevos patrones valorativos y códigos lingüísticos, se encuentra detrás de la revolución creativa impuesta por Caravaggio y Anibal Carracci, como se trasluce en sus bebedores, carnicerías y los grabados denominados “*Arti di Bologna*”, que representan distintos oficios a través de tipos populares, insertados en la tradición cinquecentista<sup>92</sup>. Ha de incluirse aquella corriente de maestros que, como Pieter van Laer, se preocuparon por la verdad de la vida mediante los “*Bamboccianti*”, género pictórico de obras pequeñas relacionadas con episodios secundarios como escenas de trabajo, taller y reposo. Su intención, documental y raramente moralizante, se combinaba con el bullicio de la

---

<sup>90</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en...*, op. cit., p. 53. Para la pintura mitológica en España: LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

<sup>91</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en...*, op. cit., p. 53, nota 15.

<sup>92</sup> CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel: *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001, p. 45.



multitud recortada sobre las ruinas del mundo clásico. Estos acercamientos permiten que reconozcamos las positivas relaciones entre Flandes e Italia y la expansión del gusto por estas piezas en diversos lugares.

En Holanda la huella de Caravaggio se dejó sentir en una serie de seguidores afincados en Utrecht, aquellos que comenzaron a emanciparse del poderoso influjo de los manieristas para retomar temas basados en la observación precisa del natural. Su ejemplo acabaría calando en la Flandes del seiscientos cuando “lo accesorio ha adquirido el estatus de lo esencial, y lo que está subordinado se ha convertido en autónomo”<sup>93</sup>. Los hermosos, y también complejos, interiores domésticos de Vermeer participan del sentido moderno que se imprimió a estas imágenes cargadas de fuerza estética en las que el mundo visible se glorifica, dando solemnidad a través de cuidadas escenografías a la modestia intrínseca de lo plasmado. No hay que dejar de señalar la fecundidad del tema de las tabernas, tanto en los Países Bajos, prosiguiendo con el concepto de diversión tan querido por Brueghel y que Velázquez trabajaría exitosamente en sus años de juventud, como en Roma, con los caravaggistas. Finalmente, avanzado el siglo XVII y en buena parte del setecientos ciertos autores napolitanos produjeron un buen número de “cuadros de risa” en la que sus protagonistas, integrantes de los sectores inferiores, eran presentados en actitudes grotescas y con un cierto aire cómico<sup>94</sup>.

En España, solamente Murillo, y algún seguidor de su círculo más próximo como Núñez de Villavicencio, lograron construir un prototipo universal tomando como base delicadas figuras infantiles, proyectadas a Lima con ayuda de la literatura y la fiesta cuando el pintor sevillano aún vivía, revelando cuan admiradas fueron desde temprano. Sus niños mendigos se vendían a precios elevados, abandonando la península en los equipajes de comerciantes, banqueros y tratantes de Indias, instalados en la ciudad de la Giralda y con sucursales en Amberes o Ámsterdam, hecho que fomentó su expansión. En palabras de Alfonso E. Pérez Sánchez, “sus primeras composiciones de niños mendigos (...) parecen estar todavía dentro de un cierto naturalismo riberesco, visible tanto en su iluminación como en el tratamiento de la pasta pictórica, densa y espesa. Pero las más significativas y famosas son sin duda de sus años maduros cuando

---

<sup>93</sup> TODOROV, Tzvetan: *Elogio a lo cotidiano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, p. 11.

<sup>94</sup> WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, pp. 493-496.

la ligereza de su pincel y la maravillosa transparencia de su colorido alcanzan su punto más alto. (...) Son piezas maestras de una manera de ver la realidad (...) que suponen una actitud que pudiéramos llamar burguesa, que elude lo trágico (...) y se expresan con una maestría y una capacidad para lo inmediato admirables”<sup>95</sup> Indudablemente, el carácter amable de sus modelos, tan de acuerdo con la sensibilidad de la Lima dieciochesca encaminada hacia lo delicado y sentimental, favoreció la pervivencia de sus tipos como tendremos oportunidad de manifestar.

A continuación presentamos una serie de tablas de elaboración propia, acompañadas con su correspondiente línea temporal, donde se establece una relación de los principales asuntos sagrados y profanos trabajados en el Perú virreinal. Cada tabla consta de tres apartados: “iconografía”, “origen”, donde se indica aproximadamente el momento en que comenzó a cultivarse un episodio específico según la bibliografía consultada, y “ejemplo representativo”, recogiendo alguna pieza que responda a la temática correspondiente. Dentro de nuestras posibilidades se ha procurado introducir las composiciones más antiguas conocidas, conservadas o desaparecidas, traídas a colación por ser la posible imagen fundacional. Otras veces, al no cumplirse esta posibilidad, se introducen ejemplares avanzados en el tiempo (segunda mitad del siglo XVII y siglo XVIII) pero valiosos por haber llegado en buen estado de conservación hasta nuestros días y exponerse en diferentes colecciones públicas y particulares. Se ha procurado una ordenación cronológica excepto en las tablas nº 2, nº 3 y nº 7, en donde los motivos se distribuyen siguiendo la línea temporal de los textos sagrados para facilitar su identificación.

---

<sup>95</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en...*, op. cit., p. 360. Véase sobre el asunto de la infancia en Murillo: NAVARRETE PRIETO, Benito: “La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época”, en *El Joven Murillo*, cat. exp. Bilbao y Sevilla, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Consejería de Cultura, 2009, pp. 17-43 y CHERRY, Peter: “La dura realidad de la vida: pobres, marginados y el naturalismo español”, en *Los pintores de lo real*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 157-180. Para los discípulos de Murillo consúltese: VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Aportación al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo”, *Goya*, nº 169-171, 1982-1983, pp. 75-81, AA.VV.: *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, cat. exp. Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1975 y GONZÁLEZ RAMOS, Roberto: *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*. Sevilla, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deportes, 1999.

Tabla 1. Advocaciones marianas

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. Virgen de la Antigua	Mediados del s. XVI	Anónimo, Catedral de Lima
2. Virgen del Rosario	2º tercio del s. XVI	Escultura ejecutada por Roque de Balduque (1551) para la Iglesia de Santo Domingo
3. Virgen del Rosario de Pomata	c. 1570	Escultura anónima de la Iglesia de Santiago de Pomata
4. Virgen de Cocharcas	2ª mitad del s. XVI	Francisco Tito Yupanqui, Santuario de Cocharcas
5. Virgen de la Candelaria	Último tercio del siglo XVI	Bernardo Bitti, Iglesia de San Pedro de Lima (tomando de referencia la escultura ejecutada por Francisco Tito Yupanqui)
6. Virgen del Prado	1576	Escultura anónima traída por Antonio Poblete
7. Nuestra Señora de los Dolores	¿2ª mitad del s. XVI?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (s. XVIII)
8. Virgen del Pilar	2ª mitad del s. XVI	Nicolás Javier de Goríbar, Santuario de Nuestra Señora de Guápulo, Quito (1715-1718)
9. Virgen de los Reyes	2ª mitad del siglo XVI	Bernabé de Ayala, Ministerio de Cultura (1662)
10. Virgen de Monserrat	Finales del s. XVI	Francisco Chihuantito Iglesia de Chinchero, Cuzco (1693)
11. Virgen de los Ángeles	1600	Angelino Medoro Convento de los Descalzos
12. Virgen de Guadalupe	1601	Diego de Ocaña, Catedral de Sucre
13. Virgen de Belén	c. 1604	Mateo Pérez de Alesio, MALI
14. Virgen del Carmen	1º tercio del s. XVII	Anónimo, Museo Nacional de Antropología, Antropología e Historia del Perú (siglo XVIII)
15. Virgen de Loreto	¿1ª mitad del s. XVII?	José Gamarra, Monasterio de la Virgen del Carmen de Lima (1757)
16. Virgen de la Almudena	A partir de 1673	Basilio de Santa Cruz, La Virgen de la Almudena, Catedral de Cuzco (1699)

Gráfico 1. Línea temporal de las advocaciones marianas.

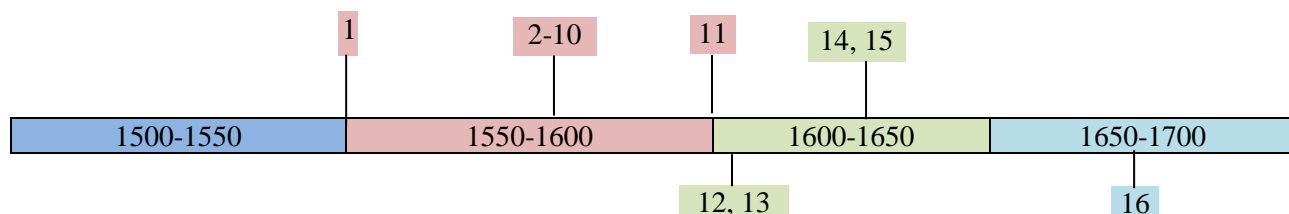


Tabla 2. Vida de la Virgen

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. La presentación en el templo	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Palacio Arzobispal de Lima (s. XVIII)

2. Los Desposorios	c. 1570-1600	El maestro de la Almudena, Museo Histórico Regional de Cuzco
3. La Anunciación	1588	Angelino Medoro, Iglesia de Santa Clara Bogotá
4. La matanza de los inocentes	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (siglo XVIII)
5. La Virgen con el Niño	c. 1550-1560	Seguidor de Joos van Cleve, MALI
6. La Huida a Egipto	¿1ª mitad del s. XVII?	Melchor Pérez Holguín, Museo Nacional de Arte de La Paz (c. 1720-1725)
7. El regreso de Egipto	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Iglesia de San Juan Bautista de Huaró (s. XVIII)
8. La Visitación	¿1ª mitad del s. XVII?	Juan Espinosa de los Monteros, colección particular limeña (c. 1660)
9. La Piedad	2ª mitad del s. XVI	Willem Key (atrib.), Museo de la Catedral de Sucre
10. La Asunción	c. 1586-1592	Bernardo Bitti, Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Juli
11. La Coronación	c. 1580-1582	Bernardo Bitti, Iglesia de San Pedro de Lima
12. Otros asuntos marianos	1º tercio del s. XVII	Francisco Bejarano, Convento de San Agustín (ciclo no conservado)

Gráfico 2. Línea temporal de la vida de la Virgen

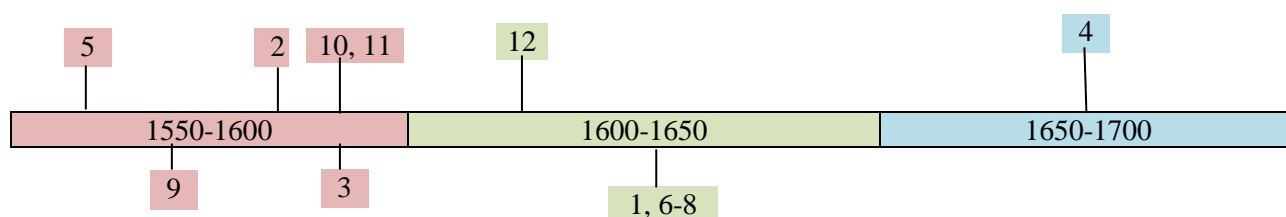


Tabla 3. Vida e imágenes de Jesucristo

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. Adoración de los Pastores	2ª mitad del s. XVI	Pieter Aersten, Museo Nacional de La Paz
2. La Adoración de los Magos	c. 1570-1600	El maestro de la Almudena, Museo Histórico Regional de Cuzco
3. La Circuncisión	2ª mitad del s. XVI	Anónimo, Museo Nacional de Charcas
4. Los primeros pasos del Niño Jesús	¿1ª mitad del s. XVIII?	Anónimo, Monasterio de Santa Catalina de Siena, Cuzco (c. 1720-1760)
5. El taller de Nazaret	1ª mitad del s. XVII	Juan Rodríguez Samanez (atrib.), colección particular limeña (c. 1630-1650)
6. Jesús entre los Doctores	1ª mitad del s. XVII	Diego Quispe Tito, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí (1667)

7. Expulsión de los mercaderes del templo	1ª mitad del s. XVII	Anónimo, Colección Barbosa-Stern
8. La multiplicación de los panes y los peces	1612	Angelino Medoro, Monasterio de las Descalzas de San José, Lima
9. El Bautismo de Cristo	c. 1586-1592	Bernardo Bitti, Iglesia de San Juan Bautista de Juli
10. La Transfiguración	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (s. XVII)
11. La Última Cena	¿1ª mitad del s. XVII?	Diego de la Puente, Convento de San Francisco, Lima (1656)
12. La Oración en el huerto	c. 1583-1585	Bernardo Bitti, Templo de Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Cuzco
13. Cristo ante el sanedrín	¿1ª mitad del siglo XVII?	Juan Espinoza de los Monteros, Convento de Santo Domingo, Cuzco (c. 1650-1660)
14. El consejo delibera la muerte de Jesús	¿1ª mitad del siglo XVII?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (s. XVIII)
15. Cristo atado a la columna	c. 1583-1585	Bernardo Bitti, Templo de Santo Tomás de Aquino de Rondocan
16. Jesús recogiendo las vestiduras	c. 1660	Juan de Calderón, Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Cuzco
17. Ecce Homo	¿2ª mitad del s. XVI?	Seguidor del Bosco, nunciatura de Lima
18. Santa Faz	1594	Mateo Pérez de Alesio (atrib.), Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de Huánuco
19. Cristo camino del Calvario	Finales del s. XVI	Antonio Montúfar (atrib.) Museo del Banco Central de Reserva, Arequipa (c. 1620)
20. La exaltación de la cruz	1ª mitad del s. XVII	Anónimo, colección Barbosa-Stern (s. XVIII)
21. La Crucifixión o Calvario	c. 1583-1585	Bernardo Bitti, Templo de Santo Tomás de Aquino de Rondocan
22. El Descendimiento	1598	Angelino Medoro, Catedral de Tunja

23. La Piedad	2ª mitad del s. XVI	Willem Key (atrib.), Museo de la Catedral de Sucre
24. El Entierro de Cristo	c. 1587	Angelino Medoro, Catedral de Tunja, Colombia
25. Descenso de Cristo al limbo	c. 1583-1585	Bernardo Bitti, Templo de Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Cuzco
26. Cristo vencedor sobre la muerte	S. XVI	Martín de Vos (atrib.), Museo Nacional de Charcas
27. La Ascensión de Cristo	c. 1583-1585	Bernardo Bitti, Templo de Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Cuzco
28. El Juicio Final	c. 1593-1595	Bernardo Bitti, Desaparecido
29. Niño Jesús Salvador del Mundo	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, MALI (c. 1660-1680)

Gráfico 3. Línea temporal de la vida de Jesucristo

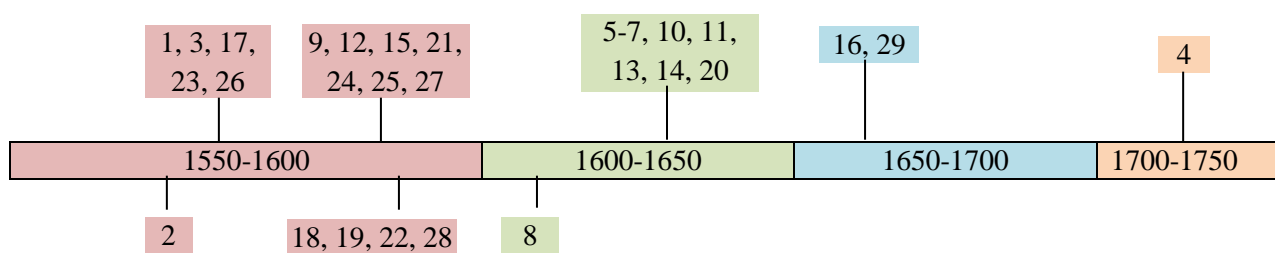


Tabla 4. Santos, mártires, profetas y reyes de Israel

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. San Cristóbal	c. 1584	Mateo Pérez de Alesio (desaparecido)
2. San Juan Bautista en el desierto	c. 1586-1592	Bernardo Bitti, Iglesia de San Pedro de Juli
3. San Agustín	1594	Mateo Pérez de Alesio, Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes de Huánuco
4. Profetas y virtudes	c. 1600	Mateo Pérez de Alesio (desaparecidos)
5. San Antonio de Padua	c. 1600	Angelino Medoro, Convento de los Descalzos
6. San Jerónimo	c. 1600	Angelino Medoro, Convento de Santo Domingo de Lima

7. San Francisco	c. 1600	Angelino Medoro, Museo de los Descalzos de Lima
8. San Diego de Alcalá	1601	Convento de los Descalzos, Lima
9. San Buenaventura	1603	Angelino Medoro, Convento de San Francisco, Lima
10. Las lágrimas de San Pedro	c. 1603	Bernardo Bitti, Iglesia de la Compañía, Arequipa
11. La vida de San Ildefonso	c. 1604	Josep Pastorello, Catedral de Sucre (desaparecidos)
12. San Pedro	c. 1606-1617	Francisco García (desaparecido)
13. San Pablo	c. 1606-1617	Francisco García (Desaparecido)
14. Vida de Santo Domingo	c. 1608	Miguel Güelles y Domingo Carro, Convento de Santo Domingo de Lima
15. San Francisco con la Orden Tercera	1615	Mateo Mexía, Museo de San Francisco de Quito
16. San Miguel	1615	Mateo Mexía, Museo de San Francisco de Quito
17. San Ignacio ofreciendo su corazón a la Santísima Trinidad	c. 1622-1646	Hernando de la Cruz, Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito
18. San José con el Niño	c. 1625	Antonio Mermejo, Monasterio de las Mónicas de Potosí
19. María Magdalena	1626	Antonio Mermejo, Museo Universitario Colonial de Charcas
20. San Isidro Labrador	c. 1630-1650	Juan Rodríguez Samanez, Colección particular de Lima
21. Martirio de San Ignacio	1630	Diego de la Puente (atrib.), Iglesia de San Pedro de Lima
22. Santa Catalina de Alejandría	c. 1630	Luis de Riaño (atrib.), Colección particular limeña
23. Santa Catalina de Siena	1631	Vicente Carducho (no conservado)
24. San Juan Evangelista	1631	Vicente Carducho (no conservado)
25. Los cuatro doctores de la Iglesia	c. 1634-1640	Diego Quispe Tito, Iglesia de San Sebastián de Cuzco (hoy perdido)
26. La vida de San Francisco	c. 1635-1640	Convento de San Francisco de Lima. Las representaciones que colindan con la sala <i>de profundis</i> se han atribuido a Leonardo Jaramillo

27. San Bartolomé	c. 1637	Juan Rodríguez Samanez, Iglesia de Todos los Santos de Huanquite
28. Apostolado	c. 1637-1638	Francisco de Zurbarán y taller, Convento de San Francisco de Lima
29. Ciclo de los Santos fundadores	c. 1640	Francisco de Zurbarán y taller, Convento de la Buena Muerte de Lima
30. Santa Mariana de Jesús	c. 1645	Hernando de la Cruz (atrib.), Monasterio del Carmen Antiguo de Quito
31. San Martín de Tours	1647	Gaspar de Figueroa, Iglesia de Santa Clara de Bogotá
32. San Juan Nepomuceno	1ª mitad del s. XVII	Hernando de la Cruz, Iglesia de la Compañía de Quito
33. Santa Rosa de Lima	1ª mitad del s. XVII	Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Museo de Arte Colonial de Bogotá (c. 1675-1680)
34. Santo Tomás Apóstol	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Iglesia de San Agustín (¿Último tercio del s. XVII?)
35. Santa Teresa de Jesús	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, MALI (c. 1700-1730)
36. San Juan de Dios	¿1ª mitad del s. XVII?	Tránsito de san Juan de Dios, Juan Zapata Inca (atrib.), MALI (c. 1685)
37. San Pedro Nolasco	¿1ª mitad del s. XVII?	Marcos de Rivera, Convento de la Virgen de la Merced de Cuzco (1666)
38. San Sebastián	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Convento de los Descalzos de Lima (2ª mitad del s. XVII)
39. San Ambrosio	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Museo Pedro de Osma (s. XVIII)
40. San Pedro de Alcántara	¿1ª mitad del s. XVII?	Ciclo de Isidoro Francisco de Moncada, Museo de Arte Colonial de San Francisco de Chile (c. 1750)
41. San Francisco Javier	¿1ª mitad del s. XVII?	Cipriano de Toledo y Gutiérrez, Iglesia de la Compañía de Cuzco (c. 1760-1765)
42. San Laureano	¿1ª mitad del s. XVII?	Basilio de Santa Cruz, Iglesia de la Merced de Cuzco (1662)
43. Milagro de San Felipe Neri	¿1ª mitad del s. XVII?	Basilio de Santa Cruz, Catedral de Cuzco (c. 1691-1693)
44. San Bruno	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Iglesia de San Pedro de Lima (después de 1666)



45. Santo Domingo de Guzmán	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Museo de Arte Colonial de Quito (s. XVIII)
46. Jonás	1ª mitad del s. XVII	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (s. XVIII)
47. La visión de San Ignacio en Storta	2º tercio del s. XVII	Diego de la Puente, Iglesia de la Compañía de Arequipa
48. Vida de San Agustín	c. 1656	Miguel de Santiago, Convento de San Agustín de Quito
49. Los cuatro evangelistas	¿2º tercio del s. XVII?	Diego de la Puente, Iglesia de la Compañía de Arequipa
50. Las doce tribus de Israel	¿2º tercio del s. XVII?	Juana Varela (atrib.)
51. Santa Casilda	2ª mitad del s. XVII	Círculo de Francisco de Escobar, Tercera Orden Franciscana de Lima
52. San Vicente Ferrer	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Convento de Santo Domingo de Quito (s. XVIII)
53. Santa Gertrudis	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, MALI (c. 1790-1805)
54. Santa Bárbara	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (¿c. 1660-1680?)
55. San Estanislao	2ª mitad del s. XVII	La comunión milagrosa de San Estanislao de Kotska, seguidor de Basilio de Santa Cruz, Colección Barbosa-Stern (c. 1680-1720)
56. Santa María Egipciaca	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Sucesión Celso Pastor de la Torre, Lima (c. 1720-1750)
57. Vida de San Antonio Abad	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Seminario de San Antonio Abad de Cuzco (c. 1680-1730)
58. San Juan Bautista Niño	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Catedral de Lima (¿c. 1660-1680?)
59. Santa Cecilia	¿2ª mitad del s. XVII?	Pedro Díaz, Iglesia de la Merced de Lima (1770)
60. Reyes de Israel	¿2ª mitad del s. XVII?	Marcos Zapata, Iglesia de Humahuaca, Argentina (1764)
61. San Francisco Solano	2ª mitad del s. XVII	Pedro Díaz, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (1810)

62. Vida de San Juan Bautista	c. 1660	Marcos de Rivera, Iglesia de Tinta
63. Resurrección de Lázaro	c. 1660-1675	Diego Quispe Tito, Iglesia de San Sebastián, Cuzco
64. Conversión de San Pablo	c. 1663	Martín de Loayza, Iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Cuzco
65. Ciclo de la vida de San Ignacio	c. 1665-1669	Juan de Valdés Leal, Iglesia de San Pedro de Lima
66. Vida de Santa Catalina de Siena	1669	Juan Espinosa de los Monteros, Monasterio de Santa Catalina de Cuzco
67. Vida de Santo Tomás de Aquino	c. 1735	Gregorio Sánchez (atrib.), Convento de Santo Domingo, Lima

Gráfico 4. Línea temporal de Santos, mártires, profetas y reyes de Israel

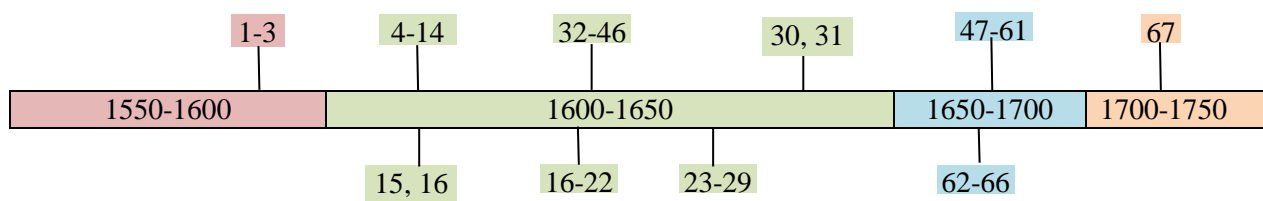


Tabla 5. Invenciones iconográficas

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. Árbol genealógico de las órdenes religiosas	Mediados del s. XVII	Epílogo de la orden franciscana en un árbol de doce ramas, Juan Espinoza de los Monteros, Convento de San Francisco, Cuzco (1655)
2. Arcángeles Arcabuceros	c. 1660-1680	José López de los Ríos (atrib.), Iglesia de Calamarca, La Paz
3. El Señor de los Temblores	2ª mitad del s. XVII	Anónimo, Monasterio de Santa Catalina (c. 1730-1760)
4. Matrimonio del capitán Martín García de Loyola con la ñusta Beatriz y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola	Último tercio del s. XVII	Anónimo, Iglesia de la Compañía de Jesús de Cuzco (c. 1675-1685)
5. El Descendimiento de la Virgen en el Suntuturhuasi	Desde 1670	Anónimo, Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Argentina (c. 1670-1700)

6. El Niño Jesús ataviado como Inca	Desde 1680	Anónimo, colección particular limeña (c. 1680-1720)
7. La Defensa de la Eucaristía	Finales del s. XVII	Anónimo, Colección Sucesión Celso Pastor de la Torre (c. 1675-1685)
8. Santiago Mataindios	Finales del s. XVII	Anónimo, Iglesia de Pujiura, Cuzco (c. 1700-1750)
9. Alegorías Universitarias	Desde 1690	El huerto Universitario de San Antonio Abad, anónimo, Museo de Arte de Cuzco (s. XVIII).
10. La Trinidad trifacial	Finales del s. XVII	Anónimo, MALI (c. 1700-1730)
11. Retratos de curacas y ñustas	1ª mitad del s. XVIII	Marcos Chiguan Topa, Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cuzco (c. 1740-1750)
12. Genealogía de los Incas	Desde la década de 1720	Anónimo, Catedral de Lima
13. Virgen del Cerro	1ª mitad del s. XVIII	Anónimo, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí (c. 1760)

Gráfico 5. Línea temporal de invenciones iconográficas



Tabla 6. Alegorías

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. La Sagrada Familia	2ª mitad del s. XVI	Paul de Coecke (atrib.), Museo de la Casa de la Moneda, Potosí
2. Triunfo del Amor Divino	1601	Angelino Medoro, colección Barbosa-Stern
3. La Inmaculada Concepción	Comienzos del s. XVII	Gregorio Gamarra, Recolección de San Antonio de Padua, Cuzco (1607)
4. La visión de la cruz	Comienzos del s. XVII	Gregorio Gamarra, Recolección de San Antonio de Padua, Cuzco (c. 1607-1609)
5. Camino al Cielo y camino al Infierno	c. 1620	Luis de Riaño (atrb.), Iglesia de Andahuaylillas
6. Ciclo de las Postrimerías	c. 1625-1630	Vicente Carducho y taller, Catedral de Lima
7. La Virgen con Santa Ana y San Joaquín	1637	Gaspar de Figueroa, Iglesia de San Diego, Bogotá

8. Cristo fuente de vida	¿2ª mitad del s. XVII	Anónimo, Colección Barbosa-Stern
9. Vanitas	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Convento de San Francisco de Lima
10. Niño Jesús dormido sobre la cruz	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Convento de los Descalzos (1ª mitad del s. XVIII)
11. Niño Jesús Justiciero	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern
12. Árbol de Jesé	2ª mitad del s. XVII	Marcos de Rivera, Propiedad eclesiástica, Lima (1669)
13. Mandamientos, Sacramentos y Obras de Misericordia	2ª mitad del s. XVII	Miguel de Santiago, Convento de San Francisco de Quito (c. 1670)
14. La Caridad como reina de las virtudes	¿2ª mitad del s. XVII?	Basilio de Santa Cruz, Colección Barbosa-Stern (c. 1670-1700)
15. El Buen Pastor	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Banco de Crédito del Perú (c. 1760-1780)
16. El Niño de la espina	Finales del s. XVII	Anónimo, Museo Pedro de Osma (c. 1700-1720)
17. La Virgen niña hilandera	Finales del s. XVII	Anónimo, Museo Pedro de Osma (c. 1700-1720)
18. El Sagrado Corazón de Jesús	¿Finales del s. XVII?	Alegoría del Corazón de Jesús y la orden carmelita, anónimo, Iglesia de Santa Teresa de Jesús, Cuzco (s. XVIII)
19. Árboles de la vida y de la Muerte	¿1ª mitad del s. XVIII?	Anónimo, Convento de San Pedro, Lima
20. Patrocinio de San José	1ª mitad del s. XVIII	Gaspar Miguel de Berrío, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí (1737)
21. La Divina Pastora	1ª mitad del s. XVIII	Anónimo, Colección Barbosa-Stern
22. Alegoría del triunfo de la nave de la Iglesia	¿1ª mitad del s. XVIII?	Anónimo, Museo Pedro de Osma
23. Letanías Lauretanas	¿1ª mitad del s. XVIII?	Marcos Zapata, Catedral de Cuzco (1755)

Gráfico 6. Línea temporal de alegorías

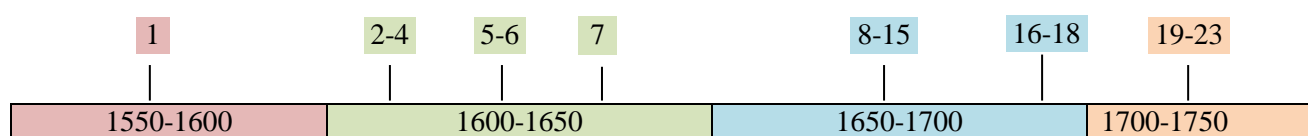


Tabla 7. Otros episodios bíblicos

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. La creación del mundo	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (c. 1660-1680)
2. La creación de Eva	¿2ª mitad del s. XVII?	Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, colección particular bogotana (c. 1680-1700)
3. Caín y Abel	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Ministerio de Cultura de Lima (s. XVIII)
4. El arca de Noé	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Thoma Collection, Kenilworth, Illinois (s. XVIII)
5. El Diluvio Universal	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, actualmente perdido (s. XVIII)
6. El Incendio de Sodoma	¿2ª mitad del s. XVII?	No se han identificado piezas
7. El sacrificio de Isaac	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Iglesia de San Sebastián de Cuzco (s. XVII)
8. La escalera de Jacob	¿2ª mitad del s. XVII?	Manuel de Samaniego (atrib.), Convento de San Francisco de Quito (finales del s. XVIII)
9. Moisés	¿1ª mitad del s. XVII?	Serie de la vida de Moisés, anónimo, Convento de Santo Domingo de Quito (s. XVIII)
10. Yael y Sísara	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Barbosa-Stern (s. XVIII)
11. Sansón	¿2ª mitad del s. XVII?	Vida de Sansón, anónimo, Iglesia de la Compañía de Quito (s. XVIII)
12. David decapitando a Goliath	¿2ª mitad del s. XVII?	Basilio de Santa Cruz (atrib.), MALI (c. 1670-1700)
13. El Juicio de Salomón	¿1ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Iglesia de Todos los Santos de Huanquite (¿c. 1660-1700?)
14. Cena del Rey Baltasar	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Museo del Convento de Santa Teresa de Arequipa
15. Ester y Asuero	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, Colección Sucesión Celso Pastor de la Torre (s. XVIII)
16. Sueño de San José	¿2ª mitad del s. XVII?	“Encarnación y sueño de San José”, anónimo, Colección Barbosa-Stern (s. XVIII)
17. La samaritana	¿2ª mitad del s. XVII?	Círculo de Diego Quispe Tito, Colección Barbosa-Stern (último tercio del s. XVII)
18. Parábola del hijo pródigo	¿2ª mitad del s. XVII?	Anónimo, colección particular limeña (c. 1670-1680)

19. Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro	¿2ª mitad del s. XVII?	Leonardo Flores, Museo de la Catedral de Bolivia (s. XVIII)
20. La Muerte de San José	¿1ª mitad del s. XVIII?	Anónimo, MALI (c. 1740-1770)

Gráfico 7. Otros episodios bíblicos

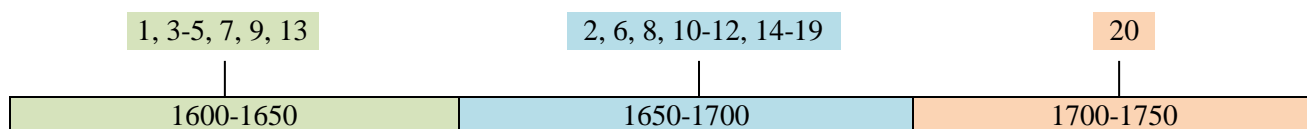
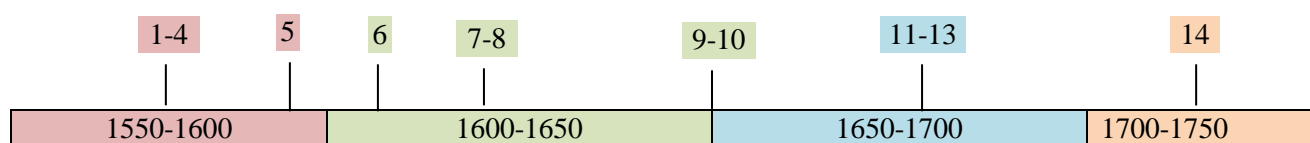


Tabla 8. Temas profanos

Iconografía	Origen	Ejemplo representativo
1. Retrato	¿Último tercio del s. XVI?	Jerónimo López Guarnido, Bernardo Bitti, Museo de Arte e Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (c. 1575-1590)
2. Autorretrato	¿Último tercio del s. XVI?	Jesús en el Limbo, Bernardo Bitti, Templo de Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Cuzco (c. 1583-1585)
3. Bodegón	2ª mitad del s. XVI	Los inventarios de bienes indican que, por ejemplo, Gonzalo de Vargas vendió en 1560 al comendador Sebastián de los Ríos “un paño de verdura”. Los bodegones se multiplican a lo largo del siglo XVII, como tendremos ocasión de manifestar, especialmente en forma de “fruteros”. No se han identificado ejemplos en el Virreinato del Perú
4. Escena cinegética	2ª mitad del s. XVI	El citado Sebastián de los Ríos poseía “un paño de montería”. No se han identificado ejemplos en el Virreinato del Perú
5. Pintura mitológica	Finales del s. XVI	Mateo Pérez de Alesio contaba con varios ejemplares entre sus pertenencias (Rómulo, Júpiter, etc.). Los episodios preponderantes a lo largo de los siglos XVII y XVIII incluirán: La Fragua de Vulcano, el Incendio de Troya, Ceres, Baco, Adonis, Venus, Perseo, Andrómeda, Narciso, las Musas, las Amazonas, el Convite de los Dioses, Píramo y Tisbe, Argos y Mercurio, Aquiles, las Sibilas, la historia de Paris, etc. Véase: “Agua o El triunfo de Neptuno y Anfítrite”, Manuel de Samaniego, Colección privada quiteña (c. 1800)
6. Paisaje	Comienzos del s. XVII	Los inventarios de bienes arrojan desde comienzos del s. XVII la existencia de paisajes flamencos

7. Pintura de historia	1º tercio del s. XVII	Según las fuentes documentales los asuntos históricos se trabajaron con series de hombres ilustres (emperadores, reyes, filósofos, etc.), batallas (triumfos de Alejandro Magno, la Batalla de Rocenvalles, la Batalla de Pavía, la Batalla de Lepanto, etc.) y acontecimientos políticos significativos (La decapitación de Carlos I). Véase: “Heráclito y Demócrito”, anónimo, Colección Sucesión Celso Pastor de la Torre, Lima (c. 1740-1750)
8. El Zodíaco	Primer tercio del s. XVII	Taller de los Bassano, Catedral de Lima (c. 1620-1630)
9. Los cinco sentidos	¿Mediados del s. XVII?	“El sentido del gusto”, anónimo, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (s. XVII)
10. Vista urbanas	Mediados del s. XVII	“Vista de la Plaza mayor de Cuzco después del terremoto de 1650”, anónimo, Catedral de Cuzco (1651)
11. Pintura de género	¿2ª mitad del s. XVII?	Como veremos más adelante, Diego de Vergara y Aguiar (1661) contaba entre sus posesiones con “cuadros de gracejo”. Durante la centuria siguiente se adquirirá “pintura burlesca”, escenas relacionadas con el mundo napolitano, otras adscritas a la estela de Murillo y lienzos de animales aislados. Véase: “Vieja con guitarra”, anónimo, colección Barbosa-Stern (c. 1780-1800)
12. Los cuatro elementos	¿2ª mitad del s. XVII?	“Aire”, Manuel de Samaniego, Colección privada quiteña (c. 1800)
13. Las cuatro estaciones	¿2ª mitad del s. XVII?	Miguel de Santiago, Museo de Arte Colonial de Quito (c. 1670)
14. Escena galante	1ª mitad del s. XVIII	En algún inventario del siglo XVIII se citan “convites de alegría”. Véase como ejemplo una escena galante conservada en la colección Barbosa-Stern (c. 1760-1780)

Gráfico 8. Línea temporal de asuntos profanos



#### 4. 4. LOS COMIENZOS DE LA PINTURA EN LA CIUDAD DE LOS REYES (1532-1568)

Tras la llegada de los españoles al Perú y la culminación de la conquista una vez capturado el inca Atahualpa (1532) se vivió un período de transición y escasa viveza creativa, culminado con la promulgación de las Ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo (1572). A partir de entonces Lima comenzó a erigirse como corte virreinal, originándose una etapa de aciertos administrativos que progresivamente dotaron de estabilidad al territorio, requisito indispensable para cultivar con garantías el oficio artístico. Hacia el final de esta época de transición llegaron los artistas que llenaron de imágenes los interiores sacros y profanos.

El origen de la pintura occidental en el Virreinato del Sur se remonta a pocos días después del instante fundador, cuando el capitán español Diego de Mora habría retratado a Atahualpa con el fin de inmortalizar su efigie. De este hecho no conservamos noticias en fuentes de la época, demostrándose que, aun habiéndose mantenido persistentemente en la historiografía desde finales del siglo XVIII, se trató de una leyenda que parecía ofrecer las condiciones de veracidad adecuadas para transformar el retrato imaginario en un prototipo. “Este esfuerzo, en que se aglutinan solidarios múltiples estratos históricos, confirma, más que el mero potencial, la larga actualidad de Atahualpa como cuerpo político, como icono de la base prehispánica de la soberanía nacional y relevo, o caída, hacia el poder hispano”<sup>96</sup>. Lo único seguro es que fue una invención que perduró en el ámbito académico porque su autor llegó a América tras la muerte del supuesto modelo, por lo que no pudo influir en su cruento destino ni realizar ningún tipo de composición sobre tela.

La primera etapa estuvo marcada por la circulación de tablas, estampas y lienzos de índole religiosa, llevadas por los primeros frailes para apoyar visualmente los sermones que servían de base a la evangelización, testimoniando los misterios de la fe mediante figuraciones que debieron sorprender en el medio local. Un gran número de personas se trasladaban al Nuevo Mundo en busca de mejores perspectivas de vida, entre ellos varios artífices andaluces. Éstos debieron trabajar bajo los últimos vestigios del gótico, en una suerte de arcaísmo muy frecuente y derivado de copias peninsulares,

---

<sup>96</sup> ESTENSSORO F., Juan Carlos: “Autorretrato del conquistador como vencido o la invención del Perú: la aparición del inca y de sus atributos políticos en las representaciones plásticas, 1526-1548”, *Colonial Latin American Review*, vol. 19, n° 1, 2010, pp. 151-205; p. 152.



al mismo tiempo que llegaban temas iconográficos hispano-flamencos incorporados mediante grabados como el Árbol de Jesé, coronado por la Inmaculada como lirio de pureza, y Cristo derramando su sangre en calidad de fuente vital, iconografía de prolongado desarrollo en miniaturas, con fuertes aceptaciones en el sur de España<sup>97</sup>.

La mayoría de los primeros pintores estuvieron predispuestos a la obra decorativa en los templos, en unos años en los que el pincel, la imagerie y el dorado se consideraban afines, pudiéndose distinguir tres grupos: los que marcharon en expediciones conquistadoras, los miembros de órdenes religiosas y aquellos maestros humildes que debido a la alta competencia buscaban mejores expectativas de futuro<sup>98</sup>. Los últimos se registran desde fechas tempranas en ambos virreinos: Diego López, estofador, se traslada desde Sevilla a Santo Domingo, muriendo allí sobre 1510, y Alonso Vázquez, vio luz en Ronda (1579), recalando en México tras su paso por la capital hispalense<sup>99</sup>.

En Lima y el Altiplano las investigaciones históricas fueron añadiendo referencias humanas como las de Jordán Fernández Lobo, Cristóbal de Palacios (m. 1565) y sus discípulos, Martín Pedro o el trujillano Francisco Rincón (m. 1598), aprendices nativos que ingresaban en talleres dirigidos por peninsulares. A ellos podría sumarse otros individuos cuyas obras permanecen sin identificar como Melchor de Sanabria, Miguel Luis de Ramales, Francisco García, y Francisco Juárez, autor de las desaparecidas pinturas para la iglesia del hospital de los españoles, puesta bajo la advocación de san Andrés<sup>100</sup>.

La familia de los Illescas fue una de las más destacadas en la documentación, si bien sus obras no se conservan o aún no han sido localizadas con seguridad<sup>101</sup>. Juan de Illescas (m. 1575), el padre, de origen cordobés, se instaló primero en Nueva España

---

<sup>97</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "La pintura en Lima durante el virreinato", en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 31-107; pp. 31-38.

<sup>98</sup> FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: "Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI", *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 577-581.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 578.

<sup>100</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "La pintura en Lima...", *op. cit.*, p. 39.

<sup>101</sup> Sobre los Illescas: HART-TERRÉ, Emilio: "Los Illescas, pintores en Lima", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 11, 1958, pp. 124-130; BAYÓN, Damián y MARX, Murillo: *Historia del Arte colonial sudamericano: Sudamérica Hispana y el Brasil*. Barcelona, Polígrafa, 1989, pp. 103 y 117; TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Pintura y escultura en Nueva España: (1557-1640)*. México, Azabache, p. 54 y HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: "Pintura y pintores en Lima Virreinal", *Revista del ANP*, tomo XXVII, entrega 1 y 2, 1963, pp. 104-218; pp. 110-118.

con sus hijos, Juan, quien testó en 1597, y Andrés, fallecido sobre 1580, pasando a la ciudad del Rímac a mediados de la centuria. Trabajó en Huánuco y para la Iglesia de San Francisco de esta ciudad (1566) por un deudo con el capitán Gómez Arias, elaborando también un crucifijo para D. Francisco Fajardo y otro para Doña Inés de Zúñiga. Su primogénito, que llegó a coincidir con Pérez de Alesio y Angelino Medoro, recibió encargos para la catedral por el mayordomo D. Diego Pérez y en 1582 pintó el monumento de santa Ana, armado por Pedro de Garnica y Juan Gómez, “por lo que cobra treinta y tres pesos de oro, y ejecuta al mismo tiempo el adobado de una imagen de Nuestra Señora que ha esculpido Juan Enríquez”<sup>102</sup>. Así mismo, dora el primer altar de la catedral ejecutado por Gómez Hernández Galván y el ya citado Miguel Luis de Ramales.

En aquel tiempo, bajo una política de organización territorial basada en la fundación de ciudades, se había ya formado el Virreinato (1542), desplazándose el centro de poder de la serranía a la costa y confeccionándose cuatro áreas culturales diferenciadas: Los Andes Centrales (Lima, Cuzco y Potosí), los Andes del Norte (las actuales Ecuador y Colombia, con Quito, Tunja y Santa Fe de Bogotá como centros), los Andes del Sur, en la capitanía general de Chile y el noroeste argentino, y finalmente la costa caribeña (Venezuela y Panamá) que en el campo de las artes mantuvieron mejor relación con la Nueva España<sup>103</sup>.

Los ejemplares de pintura que fueron llegando, de escasas pretensiones artísticas, reflejaban un gusto por iconos herederos del medievo español, acordes con el estilo castellano, añadiendo a su veneración el haber contribuido a la implantación del cristianismo, pese a lo cual han llegado muy pocas hasta el presente. Hacia 1538 existió un cuadro de la Virgen en la primitiva catedral, desaparecido, por lo que habría que esperar hasta 1540 para localizar un ejemplar que ha sobrevivido. Nos referimos a la Virgen de la Antigua, copia de la existente en la iglesia mayor de Sevilla y la advocación más prestigiosa de la urbe. Ejecutada por un artista anónimo a mediados del siglo XVI se daba cumplimiento al acuerdo capitular aprobado en 1524 con respecto a la difusión del culto de Nuestra Señora de la Antigua en dominios de ultramar. Su arraigo fue inmediato a partir de 1627, cuando la Universidad de San Marcos la

---

<sup>102</sup> HART-TERRÉ, Emilio: “Los Illescas, pintores...”, *op. cit.*, p. 129.

<sup>103</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los orígenes, 1532-1575”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 245-255; p. 246.

proclamó como patrona oficial de sus claustros. Simultáneamente quienes se animaban a hacer el peligroso viaje a las Indias solían encomendarse a figuras sagradas que por su antigüedad y disposición protegían al viajero de las aciagas circunstancias. Algunos particulares adquirirían representaciones para el culto privado, procediendo de esa iniciativa, tal vez, la llamada “Virgen de Rocamador”, antigua tabla en pequeño formato de una colección particular limeña<sup>104</sup>. María, reducida a una imagen de 3/4, coge a Jesús en brazos, portador de un globo terráqueo y una rosa, mientras es flanqueada por san Telmo y san Cristóbal, este último patrón de peregrinos y protector del alma ante la muerte súbita.

La composición parece moverse entre dos épocas: el alargamiento acentuado de los cuerpos contrasta con la naturalidad y atención prestada a los rostros, recordando a las formas de Alejo Fernández por la elegancia de la mano, con falanges alargadas. En cambio, el vigor y la potencia de san Cristóbal lo acercan más al Rafaelismo, deduciéndose, según Stastny, los aportes de un maestro en la órbita granadina del segundo tercio del quinientos, evidenciando el estilo híbrido del maestro del Pulgar, situado entre el hieratismo de sus modelos, al que contribuye el fondo dorado, y una factura en la que sutilmente se incorporan leves detalles renacentistas presentes en la disposición y duro tratamiento de los pliegues, más acordes con los paradigmas formales que, originados en Roma, fueron reinterpretados en Andalucía adaptándose a una sensibilidad local de incipiente sabor medieval<sup>105</sup>.

Iconográficamente combina a una madona caritativa (*mater amabilis*) con los poderes salvíficos que se le presuponían, ligados a la fuerza del mar, haciéndose conocida al otorgarle el favor a Dña. Sancha, princesa navarra condenada tras abortar a morir ahogada en un profundo torrente del que consiguió emerger, encomendándose a la Madre de Dios. Así pues, “quién lo mandó pintar sabía que bajo su apariencia apacible tenía poderes ocultos y que era capaz de salvar a sus devotos de las profundidades de las aguas marinas y librarlos de la furia de las tempestades”<sup>106</sup>.

Junto a estas manifestaciones, se hizo patente la circulación de tablas procedentes de Amberes, apreciadas en la Península por las relaciones seculares

---

<sup>104</sup> STASTNY, Francisco: “La Virgen de Rocamador, una tabla devocional de la conquista” en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 37-42.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 41.

iniciadas en el siglo precedente. Como cabría esperar ese interés se proyectó desde temprano a los principales centros urbanos americanos, especialmente Cuzco, como acreditan las fuentes manuscritas. Así, por ejemplo, en su catedral se hallaba depositada desde 1553 un retablo ornamentado con una Virgen con el niño y san José de Flandes<sup>107</sup>, influencia nórdica que persistirá hasta bien avanzado el siglo XVIII como demuestran algunas de las galerías pictóricas recopiladas en el presente trabajo.

Las provincias del sur, que continuaron bajo dominio español tras el desprendimiento de las Provincias Unidas en 1579, se convirtieron en una de las comunidades católicas más fervientes debido a la intervención de la Compañía de Jesús, cuyos métodos de enseñanza propiciaron la expansión del grabado. La casa editora Plantin se convirtió en la más importante de toda Europa gracias a los privilegios otorgados por la Corona, incluyendo el monopolio sobre los libros religiosos<sup>108</sup>. Así se explica la llegada de estampas sueltas o formando parte de evangelios, libros de dogma cristiano y hagiografías que servirían de base para la confección de un atractivo *corpus* visual. Pero fue el misal del Jesuita Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, el que tuvo indiscutible éxito como libro de modelos. Su primera edición, aparecida en 1593 a cargo de la imprenta Nutius, contó con la colaboración de los hermanos Jan, Hieronymus y Anton Wierix, Jan y Adrian Collaert, Charles Mallery y otro personaje no identificado, todos sumamente versados en la profesión<sup>109</sup>. También conviene mencionar a los artistas-viajeros, como Mateo Pérez de Alesio, quienes solían emplear las fuentes grabadas en la realización de sus trabajos<sup>110</sup>.

Los esfuerzos evangelizadores requirieron la formación de mano de obra local, adiestrada por los frailes. Resulta paradigmático el caso de Quito, donde los franciscanos fundaron en 1535 la Escuela de San Andrés para la enseñanza simultánea del catecismo y los oficios artísticos entre los naturales. Su fundador, el misionero fray Jodoco Ricke (1498-1578), acompañado de Pedro Gocial en calidad de asistente, debió servirse de un buen número de estas hojas impresas para transmitir las enseñanzas<sup>111</sup>. “Su utilidad como instrumento de comunicación integral fue reforzado por la noción

---

<sup>107</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. 1. Lima, Fundación A.N. Wiese, 1982, p. 49.

<sup>108</sup> FIOCCO BLOISA, Luisa: “El grabado, medio peregrino entre Europa y América Virreinal,” en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 37-46; p. 38.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>110</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>111</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los orígenes,...”, *op. cit.*, p. 249.

vigente en el siglo XVII de que las artes plásticas eran y debían ser legibles. *Ut pictura poesis* ya no implicaba, como en el renacimiento, una afinidad en lo estético entre las diversas artes, sino una convicción literal de que, como la poesía, la pintura también se debía leer”<sup>112</sup>. Volviendo a nuestro objeto de estudio, ha sido posible identificar varias piezas relacionadas con los círculos de Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), Willem Key (h. 1515-1568) y Joos van Cleve (h. 1485-1541), perteneciendo al obrador de este último dos variantes de la Virgen con el Niño, existentes en Lima y Cuzco, delatando el arraigo local del que gozaron estos modelos, recreados insistentemente por el halo prestigioso que transportaban desde Europa<sup>113</sup>.

En la antigua capital incaica la situación denotaba el sincretismo formal característico de unas décadas marcadas por la violencia interna que no impidió el arribo de pintores de segundo orden, quienes comenzaron una actividad sostenida. Entre ellos merece señalarse a Juan Ponce (doc. 1581) y el mestizo Pedro de Santángel de Florencia (h. 1540-1600), responsable tal vez de los tres óleos sobre escenas marianas que ornamentaban un retablo procedente de la parroquia de la Almudena<sup>114</sup>. Sus fondos clásicos y el tratamiento torpe de la perspectiva ya nos hacen intuir la incorporación del lenguaje italiano cinquecentista que por entonces era un hecho contrastado en todo el virreinato. Igualmente, no era extraño que los vástagos de la élite indígena ingresaran como aprendices en gremios para eludir el pago del tributo y procurarse algún tipo de reconocimiento social. La actividad de pintar se diferenciaba de los trabajos continuadores de tradiciones artesanales prehispánicas, liderados por tallistas y tejedores altamente especializados, productores de objetos originales que, sin embargo, eran considerados dentro de los géneros menores como meras curiosidades. A uno de esos primeros pintores formados en talleres extranjeros debió encargarle Francisco de Toledo tres lienzos con los retratos de los incas que debía enviar a Felipe II como regalo junto al manuscrito sobre la *Historia de los Incas* del cronista Pedro Sarmiento de Gamboa (1572)<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> STASTNY, Francisco: *Síntomas medievales en el «barroco americano»*. Lima, IEP, 1994, p. 29.

<sup>113</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los orígenes,...”, *op. cit.*, p. 249.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>115</sup> PERISSAT, Karine: “Los incas representados (Lima-siglo XVIII): ¿Supervivencia o Renacimiento?”, *Revista de Indias*, vol. LX, n° 220, 2000, pp. 623-649, véase p. 625 y RAMOS RUBIO, José Antonio: “Obras pictóricas inéditas de genealogía inca de Agustín de Navamuel” en *XXXVII Coloquios Históricos de Extremadura*, vol. 2. Extremadura, Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2009, pp. 591-604, concretamente, p. 594.

Este asunto, que no arraigó en otros puntos de América, debió ejercer una influencia decisiva sobre los retratos genealógicos pintados durante el Renacimiento Inca, así como en el interés por coleccionarlos siguiendo servilmente el ejemplo del monarca. Se sabe incluso que existió en el Palacio Real de Madrid, según literatura de la época, una pintura narrativa sobre la captura de Atahualpa que fue empleada por Leonor de Soto en 1582 para probar su vinculación como hija de Hernando de Soto, uno de los principales conquistadores del Perú<sup>116</sup>. En este sentido, “this type of painting not only documented the larger political history of Spain and Peru but also were called on to prove personal history in order to gain social status and economic rights”<sup>117</sup>. Todas las piezas desaparecieron con el incendio de 1734, y con ellas una parte importante de la historia inicial de la pintura limeña. El destino de las primeras tablas devocionales hispano-flamencas, ya estudiadas, no fue mucho mejor al verse como reliquias de un tiempo pasado que convenía superar.

---

<sup>116</sup> CUMMINS, Thomas: “Pictorial Invention and Political Coercion”, en *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Michigan, The University of Michigan Press, 2012, pp. 140- 172.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, pp. 164-165.

#### 4. 5. LA PRESENCIA ITALIANA EN LA PINTURA LIMEÑA: BITTI, ALESIO Y MEDORO

##### 4. 5 .1. SOBRE EL MANIERISMO EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

A partir del dilatado gobierno de Francisco de Toledo, virrey entre 1569 y 1581, comenzaría la división poblacional en dos repúblicas y una etapa de franca estabilidad que tuvo como consecuencia el crecimiento de los principales núcleos urbanos, ávidos de una producción sostenida de pinturas. Este período de reformas resultaría decisivo para la organización eclesiástica porque tras celebrarse el Tercer Concilio Limense (1583) se establecieron los medios para consolidar la evangelización mediante el empleo de las disposiciones tridentinas<sup>118</sup>. Éstas habían ya sido discutidas en torno a los iconos sacros en las últimas sesiones del Concilio de Trento (1563), apostándose por retóricas visuales de marcado carácter triunfalista que además enfatizaran las devociones marianas y a los santos, criticados de manera insistente por los protestantes. El control sobre la producción y su teorización motivó la necesidad de obtener mayor claridad y decoro en las representaciones. De ahí que poco tiempo después fuese publicado los tratados de Molanus (1570) y del cardenal Paleotti (1582) orientados a servir de guía en las interpretaciones temáticas<sup>119</sup>.

Los retos planteados superaban todas las expectativas existentes porque era preciso incorporar a la población americana dentro de esta corriente reivindicativa, acabando con la idolatría mediante un proceso de evangelización. “Dos circunstancias históricas resultaron providenciales para ello: primero, el auge de la imprenta y la invención del grabado calcográfico, a principios del siglo XVI, permitieron una interacción entre palabra e imagen que resultaba crucial (...); en segundo lugar la fundación de la Compañía de Jesús (...). Todo ello daría como fruto un eficaz y acelerado proceso de globalización cultural e icónica, sin precedentes en la historia

---

<sup>118</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista, 1575-1610”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 257-273; p. 257.

<sup>119</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Imágenes en defensa del dogma: El grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración”, en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 23-36. Sobre la Contrarreforma y sus implicaciones iconográficas: MÅLE, Émile: *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza, 1981 y CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina: *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

cultural de la humanidad”<sup>120</sup>. Este panorama coincidió con la llegada en 1568 de la orden Jesuita, factor clave que da comienzo al surgimiento de la escuela limeña.

Todas estas circunstancias ayudan a comprender razonablemente el traslado de una tríada de maestros italianos durante el último cuarto del siglo XVI, cuya actividad e influencia se prolongaría hasta aproximadamente 1630, momento en que progresivamente se fueron abriendo paso las influencias hispanas y flamencas en el imaginario local. Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro practicaban un arte diferente y acorde con las nuevas necesidades impuestas desde Roma, de ahí que su actividad no pasara desapercibida, sufriendo, en cambio, una notable expansión potenciada por su carácter itinerante. Dichos artífices eran activos viajeros que dejaron su impronta no solo en Lima sino también en varios puntos de la serranía como Cuzco, Quito, Bogotá y Tunja.

Deudores del Renacimiento Italiano, definieron un estilo alejado del Manierismo, corriente expresiva que no es conveniente aplicar en América con todas sus consecuencias porque, en el caso particular de Perú, nunca llegó a manifestarse. Como indicaba Jan Bialostocki el término ha llegado a resultar ambiguo por su uso indiscriminado y generalista, perdiendo su coherencia al aplicarse a una excesiva variedad de situaciones<sup>121</sup>. En esta tesitura, necesitada de aclaraciones, Walter Friedländer estableció la división del Manierismo en dos etapas: la anticlásica y la Contra-Maniera o Anti-Maniera, esta segunda una modalidad paralela que provino de las exigencias religiosas señaladas por el Concilio de Trento y que supuso “un reordenamiento del vocabulario manierista en una nueva sintaxis”<sup>122</sup> para así llegar al denominado *arte sacra* de carácter propagandístico.

Por otro lado, Freedberg le dio una cronología (1520-1600) y subrayó que las representaciones no eran uniformes, siendo necesario hablar de cuatro momentos clave: anticlásico o manera, al entenderse que no se seguían las normas del Alto Renacimiento, la alta manera (Bronzino y Vasari) de fuertes connotaciones decorativas, la Contra-Maniera (Volterra y Zuccaro) en donde se propone una solución de compromiso entre la Maniera y el clasicismo del Alto Renacimiento y finalmente la

---

<sup>120</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Imágenes en defensa...”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>121</sup> BIALOSTOCKI, Jan: “Expansión y asimilación del Manierismo”, en *La Dispersión del Manierismo*. México, UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 13-31.

<sup>122</sup> STASTNY, Francisco: “Maniera o contramaniera en la pintura...”, *op. cit.*, p. 204.



Anti-Maniera surgida en plena Contrarreforma, origen de un arte sacro de gusto popular<sup>123</sup>.

En Lima no puede hablarse de un Renacimiento en el sentido prosaico del término al encontrarnos ante realidades sociales tan diferentes. Esto mismo ocurre con el Manierismo, corriente estética sofisticada y propia de la élite cultural, consecuentemente incomprensible para la gran masa de neófitos y, por eso, reprobable para las autoridades al no dar respuesta a los retos que se plateaban. En cambio, la Contra-Maniera y más tarde la Anti-Maniera fueron dos modalidades prestigiosas, una forma de expresión oficial y valor universal que fue readaptada en el Virreinato del Sur debido a la inexistencia de un conflicto real con los padres de la Reforma. Es verdad que sí hay ejemplos de lienzos inscritos en la Contra-Maniera “pero no con la finalidad de un arte religioso de propaganda en favor de la Contrarreforma, tal arte resultaría inexplicable en sus intenciones, porque fue un arte impuesto aquí después del Concilio de Trento y aceptado por los artistas que a este continente pasaron, fue una transmisión de formas, admitidos en el orbe católico europeo; aquí se recibió, pero desprovisto de las complicaciones teológicas que en Europa lo hicieron posible”<sup>124</sup>. Martín S. Soria va más allá y rehúye usar cualquier denominación, corriente seguida por José de Mesa, Teresa Gisbert y Chichizola, mientras que Harth-Terré, copiando la nomenclatura extraída de la documentación denominará a este estilo como “Romanismo”, también empleado por Jorge Bernales Ballesteros.

#### 4. 5. 2. BERNARDO BITTI

Bernardo Bitti (1548-1610) fue cronológicamente el primero de los artífices llegado a la Ciudad de los Reyes. Nacido y formado en Camerino con Simone de Magistris (1538- h. 1613), seguidor de Lorenzo Lotto (h. 1480-1556/57), recaló en Roma para enrolarse en la filas de la Compañía de Jesús, trasladándose a Sevilla para tomar un barco, rumbo al Callao, en dónde arribó sobre 1575. Enviado por sus superiores cumplió un complejo itinerario por la capital y otras ciudades como Cuzco, Juli, Potosí, Sucre, La Paz, Arequipa y Ayacucho, hecho suficientemente significativo para explicar su decisiva influencia y el número relativamente grande de obras

---

<sup>123</sup> ESTABRIDIS, Ricardo: “Influencia Italiana en la Pintura Virreinal”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 109-165; pp. 110-113.

<sup>124</sup> STASTNY, Francisco: “Maniera o contramaniera en la pintura...”, *op. cit.*, p. 230.

conservadas<sup>125</sup>. Tras establecerse trabajó, en primer lugar, en la Iglesia de San Pablo, hoy de San Pedro, junto a Pedro de Vargas y José Avitavili, haciéndose responsable de la ornamentación de los retablos que recogían esculturas en bajo relieve, imágenes de bulto y ejemplares pictóricos.

Por esos años haría el lienzo de gran formato titulado la “Coronación de la Virgen” (1580-1582), dentro de una primera etapa de mayor ligereza, con unos personajes de canon alargado y delicadas facciones. El suave plegado de los paños acompaña el movimiento ascendente de María, que es impulsada a la Gloria para ser coronada por la Santísima Trinidad mientras que un coro celestial celebra el acontecimiento con movimientos contenidos. En el ángulo inferior derecho, emerge la figura de santa Bárbara aludiendo al patronazgo ejercido por Bárbara de Cartagena, mujer de Juan Martínez Rengifo, como benefactora del colegio. Es probable que con esta composición se celebrase la donación efectuada por el matrimonio en agosto de 1581. Al mismo tiempo, Bitti daba inicio al género del retrato de autoridades académicas con la efigie del rector de la Universidad de San Marcos, Jerónimo López Guarnido (h. 1575-1590)<sup>126</sup>.

Acontecido su primer desplazamiento a la antigua capital del *Tahuantinsuyo* (1583-1585) y ayudado por el mencionado Pedro de Vargas acometió el altar mayor de la Compañía. Al momento de darlo por concluido, el cronista de la orden Antonio de Vega no ocultaría su entusiasmo afirmando que, en efecto, “a juicio de todos los entalladores y pintores y buenos oficiales de todo el reino es la obra más grande y hermosa que hay en todo él, en bultos. Imágenes, vista, autoridad, pincel y proporción”<sup>127</sup>. El reciente hallazgo en la capilla mayor de la parroquia de Rodocan de los ocho cuadros originales, considerados hasta hace poco perdidos tras la expulsión de la orden en 1767, ha rescatado para la historia un capítulo central de la actividad de Bitti en la región<sup>128</sup>. Algunos detalles, como la fisonomía juvenil de san José en la “Adoración de los Magos” y la “Adoración de los pastores” acreditan la adaptación de Bitti a las convenciones iconográficas devotas vigentes en el contexto hispano. Sin

---

<sup>125</sup> STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 22, 1969, pp. 29-46. Véase la nota 80 del citado trabajo para obtener una bibliografía clásica sobre el artista.

<sup>126</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 259.

<sup>127</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “De los orígenes a la «era Mollinedo» (1560-1700)”, en *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016, pp. 19-37; p. 21.

<sup>128</sup> COHEN SUÁREZ, Ananda y MONTERO QUISPE, Raúl: *Pintura Colonial Cusqueña. El Esplendor del Arte en los Andes*. Lima, Haynanka Ediciones, 2015, pp. 167-169.

duda, la composición más interesante es el “Descenso de Cristo al limbo”, llamativa por su dramático dinamismo y simultaneidad de tiempos narrativos. El grupo central muestra a Jesús semidesnudo al momento de acoger un alma piadosa, cuya apariencia resulta similar a las madonas del pintor. Entre la multitud de almas justas se distingue al rey David y a Moisés, junto con un personaje contemporáneo que se ha sugerido pudiera tratarse de un autorretrato. El episodio, extraído del evangelio apócrifo de Nicodemo, aunque incorporado al credo católico, debió revestir particular interés doctrinario para los miembros de la orden, pues se explicaba entre la población indígena que la Redención cristiana alcanzaba a toda la humanidad<sup>129</sup>.

En torno a 1586-1592 fue convocado en la región del Collao para elaborar los conjuntos de San Juan y la Asunción de Juli, momento en que su plástica gana en vigor monumental “con figuras frontales y drapeados majestuosos. El impacto del grandioso paisaje andino y de la imponente extensión del Altiplano suscitaron sin duda en el artista italiano esa profunda transformación”<sup>130</sup>. Así mismo, hace suyas una serie de preocupaciones formales con personajes de poderosas anatomías, captados desde un punto de vista bajo para otorgarles más monumentalidad, una atención concentrada al acontecimiento relatado, el uso de unos amplios drapeados que cubren honestamente sus figuras y, en algunas plasmaciones, el aperturismo tímido hacia un fondo paisajístico de evidente recuerdo europeo<sup>131</sup>. El “Bautismo de Cristo” (1586-1592) de San Juan de Juli y el “San Juan Bautista en el desierto”, actualmente en la vecina San Pedro, sugieren eficazmente dichas aproximaciones a un estilo que iba transformándose en contacto con el medio local.

Una vez regresado a Lima (1592) se operaría en él, al contacto con Mateo Pérez de Alesio, un viraje definitivo a los usos de la Contra-Maniera, aproximándose a prototipos piadosos y sentimentales, como atestiguan los cuadros de Arequipa y Chuquisaca (1596-1600), especialmente una Virgen con el niño y otra representación mariana con Jesús y san Juanito. En ambos “se acentúa la emotividad religiosa de sus primeras obras, teñida esta vez por un aire más melancólico. Aparecen desde ahora sus conocidas Vírgenes de cabezas inclinadas, se intensifican los movimientos en “ese” de

---

<sup>129</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “De los orígenes a la «era Mollinedo»...”, *op. cit.*, p. 23.

<sup>130</sup> STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio...”, *op. cit.*, p. 31 y SORIA, Martín S.: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956, p. 60.

<sup>131</sup> STASTNY, Francisco: “Maniera o contramaniera en la pintura...”, *op. cit.*, pp. 227 y ss.

los mantos y la nerviosidad de las manos”<sup>132</sup>. Los rostros, antaño ovalados, se harán más afilados con bocas pequeñas, barbillas terminadas en punta, cejas finas y cuellos estilizados. Dejando atrás su gusto inicial por los parajes montañosos las emplaza aisladamente, recortadas expresivamente sobre fondos oscuros, potenciando tanto la volumetría como el carácter de aparición mediante un estudiado foco lumínico que las hace emerger.

Dicha modalidad se dejó sentir, como apuntaba Stastny, con anterioridad en Cuzco, entre 1593 y 1595, además de en Sucre y Ayacucho, aunque hubo algunas excepciones como la Virgen de la O (1599-1600) y otro conjunto efectuado para Juli en 1602. La razón que se ha esgrimido para esta desviación es que nuestro autor perseguía la unidad estilística en las iglesias que decoraba, explicando así los parecidos entre la primera tela y la Virgen de la Candelaria. En el segundo supuesto, “inspirado por sus propias obras de más de diez años atrás, Bitti reencuentra el aliento monumental y grandioso de sus primeras creaciones al pintar las nuevas figuras de santas y las escenas de la vida de san Juan Bautista dedicada a ese santo. Sólo la agitación del os drapeados indican que las nuevas preocupaciones formales del siglo naciente también llegaban al lejano Altiplano”<sup>133</sup>.

Finalmente mencionaremos una “Oración en el Huerto” (1595-1598) expuesto en el Museo Nacional de Antropología. Su objetivo no era otro que confeccionar un relato más cercano e intimista, fomentando una visión lo suficientemente verista como para que el espectador se identificara. Varios de sus rasgos indican su vinculación a los ejemplares de Sucre, como Jesús envuelto en el manto de manera semejante a la Virgen de la Anunciación. Son novedosos el perfil rafaelesco del ángel y el paisaje, de influencia flamenca en su perspectiva de montañas alejadas y suave coloración, anticipando el óleo del Bautismo ya citado, aunque con mayor rigidez y un efecto de unidad más pobre. También el grupo de los apóstoles remite a modelos nórdicos, nada extraño si observamos como la composición se toma de una estampa sobre el mismo asunto de Crispijn van den Broeck (1523-1589/91)<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio...”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>133</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, pp. 45-46.

#### 4. 5 .3. MATEO PÉREZ DE ALESIO

A diferencia de la actitud nómada de Bitti, con una trayectoria profesional salpicada de viajes, Mateo Pérez de Alesio (1547-1606) desarrolló su actividad de manera ininterrumpida en la capital desde su llegada (1589). Los autores del siglo XVII dejaron constancia en sus escritos de su prestigio como “pintor romano”, comparándole con los grandes maestros del Cinquecento al conocerse que había trabajado en la Capilla Sixtina, efectuando el fresco de “La Disputa del Cuerpo de Moisés” (h. 1572). Sería considerado durante muchos años como pintor al servicio del Papa y discípulo de Miguel Ángel, alimentando una leyenda errónea. Este tópico fue consagrado en España por Lázaro Díaz del Valle, Palomino y Cean Bermúdez, entre otros. El segundo relata como “Figuió la manera de Michael Angel, en cuya Efcuela fe crió”<sup>135</sup> mientras que el teórico gijonés insiste en que “estudió en la escuela de Miguel Ángel Bounarota”<sup>136</sup>. A contrapelo de lo afirmado por la tradición historiográfica en torno a Alesio, un trabajo de los investigadores Palesati y Lepri identifica al pintor como Mateo Godi da Leccia y propone su nacimiento cerca de Volterra<sup>137</sup>.

Fue el único que emprendió la aventura americana a una edad madura por lo que tenemos mejor conocimiento sobre la época de residencia en Europa. Sabemos que tras recibir una prestigiosa comisión, durante la primera estancia en la Ciudad Eterna, se incorporó a la Academia de San Lucas (1573). Alesio se encontraba, por entonces, trabajando en el círculo de Tadeo y Federico Zuccaro, aunque influido por las formas miguelangelescas de Francesco Salviati (1510-1563). Estos contactos junto al emplazamiento mismo del fresco ya comentado, frente al Juicio Final, indujo a pensar una relación directa entre ambos artífices que cronológicamente no se sostiene<sup>138</sup>.

A pesar de este reconocimiento, hacia 1577 destruyó parte de las imágenes del Oratorio del Gonfalone, obligándole a refugiarse en Malta donde continuó ejerciendo en una serie de edificios oficiales en los que adoptó el estilo oficial de la Contra-Maniera,

---

<sup>135</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación*. Londres, Impreso por Enrique Woodfall, 1742, p. 22.

<sup>136</sup> BERMÚDEZ, Cean: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, vol. 4. Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 75.

<sup>137</sup> PALESATI, Antonio y NEPRI, Nicoletta: *Matteo da Leccia. Manierista Toscano dall' Europa al Perú*. Pisa, Associazione Turistica «Pro Pomarance», 1999.

<sup>138</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, pp. 263-264 y STASTNY, Francisco: “Un fresco de Pérez de Alesio en la Capilla Sixtina”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. I. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 53-68.

acorde con el gusto de la Orden de San Juan. Una vez vuelto a la ciudad del Tíber pasó a España, recalando en Sevilla entre 1584 y 1587 junto a su discípulo Pedro Pablo Morón. Allí, tras entablar amistad con Francisco Pacheco efectuaría el san Cristóbal en la catedral hispalense así como “La Batalla de Clavijo” para la Iglesia de Santiago el Viejo, satisfaciendo el encargo del coleccionista Gonzalo Argote de Molina<sup>139</sup>. El convenio resulta singular porque le deja a cargo un menor, posiblemente Felipe de Alesio, hijo del pintor que embarca a Lima el treinta y uno de agosto de 1598, como criado del doctor Juan Bautista Ortíz<sup>140</sup>.

Alesio se encontraría instalado en los Reyes desde 1589 porque al año siguiente retrataba al nuevo virrey García Hurtado de Mendoza, efigie que actualmente no ha llegado hasta nosotros, y adoptaba el título de pintor de cámara<sup>141</sup>. En los años siguientes su prestigio fue creciendo, impresión confirmada por las constantes llamadas para ejecutar grandes conjuntos pictóricos entre 1590 y 1606, en la Catedral, Convento de San Agustín, Iglesia de San Pedro, además del envío de obras a Huánuco y Arequipa<sup>142</sup>. En esta tesitura se le atribuyen un grupo de representaciones desaparecidas en Santo Domingo: La capilla Familiar de los Aliaga (1592), el cubrimiento de los muros de la nave y el presbiterio con profetas, virtudes y vírgenes (1600), y un santoral en el claustro, hoy desaparecido<sup>143</sup> aunque visto en 1620 por Antonio Vázquez de Espinosa como relata en su “Compendio y Descripción de las Indias Occidentales” (1627-1629):

“El de Santo Domingo es sumptuoso con su fabrica, sus claustros de admirable edificio con sus sobre claustros, y en todos sus fuentes en medio, el primero con excelentes pinturas con la vida de su patriarca Santo Domingo de mano de Francisco Pacheco pintor famoso de seuilla, y de Santos de aquel gran maestro de la pintura Matheo peres de Alecio, que fue el que pinto en seuilla el San Cristoual que esta a la puerta de la Lonja; tiene el templo Ilustrissimo, todo adornado por lo alto, y paredes de las tres naues de oro, y Pinturas del dicho Alecio, que para celebrar las fiestas, lo

---

<sup>139</sup> ALGARÍN GONZÁLEZ, Ignacio: “Nuevas visiones y aportaciones de la pintura “La Batalla de Clavijo”, de la Iglesia de Santiago El Viejo de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 145-172.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>141</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”, *Revista Histórica*, tomo XIII, 1940, pp. 5-30, concretamente, p. 22.

<sup>142</sup> STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio...”, *op. cit.*, p. 12.

<sup>143</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 264.

descuelgan, por que con doceles de tafetan, por el poluo estan cubiertas, las pinturas de las Capillas”<sup>144</sup>.

Para los Agustinos pintó al santo titular de la orden, tal y como describe Fray Antonio de la Calancha: “El arco toral por la parte de la Iglesia eftá adornado con un grandíffimo lienço, que del techo de la Iglefia afta el arco toral baja arqueado, en que eftá nueftro Padre fan Auguftin fentado en un trono con un Sol en la mano dando luces á ocho ó diez Doctores de la Iglefia, que reciben los rayos en las plumas co que efcriven, i todos eftán en cuerpos gigantes; obra de aquel único i raro pintor Mateo de Alefio, que lo fue del Papa Gregorio Decimotercio. El liencio es fineça del arte y primor del pincel”<sup>145</sup>. El más famoso de sus murales cubría el testero de la catedral, un san Cristóbal que replicaba el hecho en Sevilla, evidenciando el afán de emulación que, a partir de entonces, y a lo largo de las centurias siguientes encontraremos entre ambos cabildos eclesiásticos<sup>146</sup>. Igualmente, en este breve repaso de su producción mural citaremos su intervención en el primer claustro del Convento de San Francisco.

Una de los iconos piadosos más célebres, ejecutado sobre una plancha metálica, fue la Virgen de Belén (h. 1604), de la que se conocen varias versiones o réplicas en colecciones particulares, probando su calurosa acogida entre los fieles. Identificada por Stastny, se trata de una pintura aplicada en el dorso de una plancha que debía servir de matriz para la impresión de estampas y que en su reverso posee un grabado inciso, copia de la Sagrada Familia del roble atribuida a Rafael (c. 1518). Fue adquirida de la colección Ortíz de Zevallos, catalogada en 1872 por Bernardo María Jeckel<sup>147</sup>, y confirma la estrecha vinculación de Alesio con el arte de los grandes maestros italianos. Es más, su interés por las artes del buril no disminuyó, enseñándole varias técnicas al padre Francisco de Bejarano (act. 1600-1642), su discípulo al menos durante cuatro años según se desprende del concierto que suscribieron<sup>148</sup>. El uso del cobre como soporte fue aprendido por Alesio en Italia, confirmando tanto él como sus seguidores que habían asimilado suficientemente los procedimientos técnicos. Por ejemplo, en

---

<sup>144</sup> VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio: *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*. Washington, The Smithsonian institution, 1948, pp. 404-405.

<sup>145</sup> CALANCHI, Fray Antonio de la: *Coronica moralizada del Orden de San Augustin en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*, vol. 1. Barcelona, Pedro Lacavallería, 1638, p. 248.

<sup>146</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 264.

<sup>147</sup> Ésta había sido formada en base a la heredada de los Marqueses de Torre Tagle, siendo incrementada por la adquisición de dos grandes pinacotecas en Inglaterra e Italia durante el siglo XIX. Véase: STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio...”, *op. cit.*, p. 14, notas 28 y 29.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 18, nota 47.

1591, ingenió una Nuestra Señora para el general D. Alonso Picado, y su alumno Pedro Pablo Morón elaboró dieciocho escudos sobre metal (1606)<sup>149</sup>.

El tema betlemítico incluye momentos de la primera infancia de Cristo, siendo éste uno de los episodios más venerados en el Virreinato del Perú, motivo por el cuál es solicitado por el propio arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo en 1604. Esta iconografía, ya practicada en las catacumbas de Priscilla, fue ampliamente trabajada en la Edad Media. Durante el Renacimiento la doctrina humanística aportó nuevos intereses en la representación de la relación materno-filial, tratada con la limpidez y sinceridad propias de unas plasmaciones que servían al culto diario. En el caso que nos ocupa, posiblemente se tomase de modelo, por la fisonomía y disposición volteada de la cabeza infantil, una copia de un grabado de Marcantonio, del que se hizo eco Marco de Ravenna<sup>150</sup>.

Las figuras en busto, recortadas sobre un fondo de tintas planas, se convierten en las auténticas protagonistas, de modo que la mirada no es distraída por elementos accesorios y se concentra en la calidez emanada de la relación entre los dos rostros, predominando una cierta melancolía. “El rostro de la Virgen con su boca pequeña y sus ojos entrecerrados es triste y meditativo. La seriedad atenta del niño intensifica esta impresión. Este es un recurso que, en época posterior, el siglo barroco explotará ampliamente al oponer la inocencia del Niño con el conocimiento que tiene el espectador del destino trágico que lo espera”<sup>151</sup>.

Se comprende entonces que el arte virreinal mezclaba la función devocional con la estética, otorgando a la vida espiritual un sentimiento similar al que podía experimentarse asistiendo a un rito en la Iglesia. Esto ayuda a comprender como los coleccionistas seguían patrones adquisitivos pensados y coherentes, que siendo producto de las modas no dejaban de resultar profundos. La pintura mantiene su vigor monumental y un sólido dibujo que determina los volúmenes anatómicos. El colorido, claro y frío en las carnaciones, parece animarse con puntos de rojo intenso en labios y mejillas, además de con el tono azul presente en el manto mariano. En cuanto al estilo se ha insistido en una mescolanza de incuestionable éxito: junto con la estabilidad

---

<sup>149</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar...”, *op. cit.*, pp. 22-23 y HART-TERRE, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 95.

<sup>150</sup> STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio...”, *op. cit.*, p. 21.

<sup>151</sup> *Ibíd.*, p. 22.



rigurosa propia de Rafael, hay rasgos en el tratamiento del diseño y la frialdad colorista que aluden a Bronzino y al manierismo florentino<sup>152</sup>.

Otros trabajos documentados son los destinados a la ciudad de Huánuco, en la sierra central, pertenecientes al retablo del templo de Nuestra Señora de las Mercedes, en origen para la antigua Parroquia del Sagrario bajo la advocación de san Agustín (1594), en donde los investigadores han identificado al santo titular, una *vera efigie* del obispo de Hipona, copia al parecer de un antiguo original romano según confirma la inscripción latina al pie junto a la firma del artista, un “San Nicolás de Tolentino”, tal vez obra de Morón o algún otro colaborador, y una “Santa Faz”, hermosa imagen de típica frontalidad icónica y finamente dibujada que se le puede atribuir. Su elegancia radica en el diseño amplio de las cejas, la mirada penetrante y, especialmente, la sutileza en la gestualidad de los labios que aumenta, recordando a modelos de Durero, su tristeza quieta y melancólica. Recientemente se ha sumado a la nómina de óleos trabajados por Alesio los maltratados retratos de Antonio Ribera y de Inés Muñoz, personajes destacados durante la conquista y estrechamente relacionados con el clan familiar de los Pizarro, hallazgo importante al permitir conocer la faceta de este artífice como retratista, así como los propios aspectos formales de un género trabajado en Lima de manera continuada. Tras enviudar Doña Inés, gracias a la fortuna acumulada, decidió fundar un monasterio, similar al de la Encarnación, con el propósito de albergar a viudas e hijas de conquistadores o encomenderos. Una vez fallecida se reconoció su papel civilizador y méritos religiosos durante el proceso de conquista, comisionando al más afamado pintor de la ciudad las efigies de sus primeros benefactores. Por indicación de los comitentes, al tratarse de composiciones póstumas, se representaron orando de rodillas, en actitud de donante y con sus escudos familiares sobre el frontal del altar. Se iniciaba así en el Perú la costumbre de recordar a las monjas después de muertas, a fin de que su imagen sirviera de ejemplo virtuoso al resto de la comunidad<sup>153</sup>.

#### 4. 5 .4. ANGELINO MEDORO

El último de los italianos proyectado a América fue Angelino Medoro (1567-1634), perteneciente a una generación posterior con respecto a los dos maestros

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>153</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Dos obras inéditas...”, *op. cit.*, p. 184 y ss.

anteriores<sup>154</sup>. Escasean los datos formativos y biográficos sobre su origen salvo que, al parecer, nació en Roma hacia el año 1567. Con apenas veintiún años emigra a España, quizás con la esperanza de participar en la decoración de El Escorial u obtener el favor real, residiendo finalmente en Sevilla para embarcar a las Indias. Como prueba del paso fugaz por la capital hispalense, a la que regresará durante el final de su vida, conservamos una “Flagelación de Cristo” (1586), actualmente custodiada en una colección particular malagueña. Partió rumbo a Nueva Granada en 1586, hallándose ya trabajando al año siguiente en Bogotá para los dominicos. Pasó unos meses más tarde a Tunja donde decoró la capilla catedralicia de los Mancipe con una “Virgen de la Antigua” y dos lienzos pasionarios: “La Oración en el Huerto” y “El Descendimiento”<sup>155</sup>.

No obstante, desde los comienzos de su trayectoria abandonó su primer estilo para aproximarse a uno de factura más enérgica y poco cuidado en los detalles como prueba el “Entierro de Cristo” en la Catedral de la citada población (1587), indicativo de su dispar calidad pictórica. Así pues, reproduciendo las palabras de Estabridis, “Soria le considera como un manierista que se aleja de las composiciones curvilíneas y que gusta más de los diseños clásicos, dejando de lado las figuras esbeltas y alargadas características del estilo”<sup>156</sup>. Stastny nos habla de un “expresionismo cristiano”<sup>157</sup>, adquiriendo sus lienzos ciertos brotes naturalistas, como no podría ser de otra manera por ser un artífice que vive entre dos siglos, ejemplificado en los retratos de donantes que acompañan a la Virgen de la Antigua, realizada para la Iglesia de San Ignacio de Tunja (1597)<sup>158</sup>. En San Francisco dejó entre los años 1588 y 1591 un “Cristo atado a la columna con san Pedro Penitente” y un “Calvario”<sup>159</sup>.

Medoro estuvo estrechamente relacionado con las órdenes regulares, en particular con los franciscanos, a partir de 1599, momento en que lo hallamos

---

<sup>154</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 185-191, véase nota 4 para bibliografía sobre este artista.

<sup>155</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica”, *Anales del Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas*, nº 18, 1965, pp. 27-67; pp. 28 y 33.

<sup>156</sup> ESTABRIDIS, Ricardo: “Influencia Italiana en la Pintura...”, *op. cit.*, p. 154.

<sup>157</sup> STASTNY, Francisco: *El Manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. Lima, UNMSM, 1981, p. 36.

<sup>158</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 267 y MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: “La gran *Tecleciguata*: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica” en *Andalucía y América en el siglo XVI*, Actas de las II Jornadas de Andalucía y América, vol. 2. Huelva, Universidad de Santa María de la Rábida, 1983, pp. 365-380; p. 375.

<sup>159</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Angelino Medoro...”, *op. cit.*, p. 32.

ejerciendo en los Reyes. En primer lugar contrata con los mercedarios una “Santísima Trinidad” para el refectorio del convento por seis mil pesos de plata, que no ha llegado hasta nosotros, además de un “San Jerónimo” en la Iglesia de Santo Domingo<sup>160</sup>. En torno a 1600 lo encontraremos en la recolección franciscana de los Descalzos pintando a “Nuestra Señora de los Ángeles”, inspirándose en una composición de Federico Zuccaro, grabada por Cornelis Cort (h. 1533-1578)<sup>161</sup>, continuando los años siguientes esta prolífica actividad con varios ejemplares devocionales: “El Milagro de San Antonio”, “San Diego”, “San Francisco” y “una Crucifixión con san Francisco y santo Domingo”, a cuyos pies se encontraba un boceto de “La Inmaculada”, contemporáneamente elaboraba para los agustinos<sup>162</sup>. Atribuidos son una “Virgen del Rosario con san Lorenzo y san Francisco” y un “Bautismo de Cristo”<sup>163</sup>.

Igualmente firmó un “San Buenaventura” (1603), actualmente en San Francisco, en donde recuerda su gusto por el equilibrio, con figuras en suaves contrapostos y, aún, una gama cromática cálida de diferentes tonalidades que modelan los paños para otorgarles mayor naturalismo. Apreciamos, por tanto, que atendiendo a los resabios italianos se sintió influenciado por los aportes de la pintura sevillana en las postrimerías del XVI, como apuntan José de Mesa y Teresa Gisbert. A los aspectos formales de Andrea del Minga, muchos de cuyos rasgos repite en rostros y ropajes, añadió leves toques flamencos tomados en Sevilla, al entrar en contacto con la obra de Pedro de Campagna, y la reinterpretación *sui generis* que del Manierismo hizo Luis de Vargas<sup>164</sup>.

Esta pieza, en concreto, hace gala de un dibujo bien desarrollado, obteniendo una figura de gran empaque, que suavemente vira por su hondura espiritual a concepciones barrocas. “Sus figuras se hayan construidas en formas triangulares o cuadradas. (...) Los pliegues de los paños, trazados en forma lineal, se amplían horizontalmente en los pies (...)”, gustando de rasgos faciales acentuados<sup>165</sup>. La paleta sigue siendo luminosa, contrastando la gama fría con la cálida. En su etapa final, en cambio, limitará los tonos claros virando a una penumbra matizada.

---

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>161</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 268.

<sup>162</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Angelino Medoro...”, *op. cit.*, p. 50.

<sup>163</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>164</sup> *Ibíd.*, pp. 55-60.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 55.

De esta época central existen algunos datos sobre trabajos en colaboración. En 1608, Dña. Juana de Cepeda, contrató con el escultor Martín Alonso de Mesa un retablo para la Capilla de Nuestra Señora de la Gracia, en el Convento de San Agustín. El segundo cuerpo llevaría dos tableros pictóricos con santa Mónica y los padres de la Virgen que debían de ser, según exigencia de los comitentes, de mano de Medoro<sup>166</sup>. Por otro lado, el 15 de junio de 1611, firmó un contrato con el platero Antonio Ruiz Barragán, mayordomo de la Hermandad de San Eloy, radicada y con capilla en el convento agustino. Se trataba de otro retablo en el que nuestro personaje se comprometió a efectuar, entre otras imágenes, un “Martirio de san Blas”, otro de santa Apolonia y La Asunción de Cristo y la Virgen. Precisamente dos piezas de asunto similar a las dos primeras se citan en los bienes del platero Diego de Requena el Viejo, recogidos en su testamento (1666), que tal vez, por ser contemporáneo al pintor los conservase durante la renovación del mobiliario litúrgico en la segunda mitad del seiscientos<sup>167</sup>.

Con el prestigio local consolidado, acometió el gran tríptico de la Crucifixión en la anteportería del convento franciscano (h. 1620), certificado por el cronista Fray Fernando Rodríguez Tena: “(...) puso un retablo en forma de cajón tríptico con sus puertas sobre un altar, un lienzo hechura de Medoro, de un Cristo Crucificado de estatura más que natural, con la Virgen Santísima y San Juan Evangelista al pie de la cruz”<sup>168</sup>. También como muestra de la labor desempeñada en las Descalzas de San José nombraremos “La multiplicación de los panes” (1612) en la que ha querido verse el posible autorretrato del artífice en el hombre maduro sentado a la izquierda que mira directamente al espectador<sup>169</sup>.

En tercer lugar, firmó para San Agustín “La Inmaculada Concepción” (1618), inspirada en un grabado de Sadeler sobre el mismo tema, impreso en Múnich sobre 1605. Iconográficamente testimonia el fervor concepcionista que se dejó sentir en la capital, con motivo de la fiesta triunfal que la universidad ofreció, junto a otras órdenes monásticas, a una advocación ampliamente difundida en la Sevilla de Pacheco y Juan de Roelas. El empaque de María, situada artificiosamente en el centro compositivo mientras es rodeada por un conjunto de ángeles que portan los atributos alusivos a sus

---

<sup>166</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Una pintura inédita de...”, *op. cit.*, pp. 186-187.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>168</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Angelino Medoro...”, *op. cit.*, p. 62, nota 62.

<sup>169</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 268.

virtudes, recogidos en las “Letanías Lauretanas”, se combina con una cierta rigidez en el sistema de pliegues. Lo mejor del cuadro podrían ser los *putti*, por su variedad de actitudes, atisbándose un ligero *horror vacui* que anticipa el Barroco, intuyéndose así mismo una mayor concentración espiritual. El éxito e influencia de esta obra, que tuvo su correlato escultórico en la famosa versión de “La Cieguecita” (1630), queda testimoniado en las muchas recreaciones que Luis de Riaño (1596- después de 1667), discípulo de Medoro, trasladará a Cuzco<sup>170</sup>.

Sobresaldrían además un “Cristo de la columna” (h. 1610) en la colección Moreyra, relacionado con el Barón de Dolores por la melancolía que acompaña al gesto, evocador de la inevitable crucifixión. Temporalmente la escena tiene lugar después del cruel martirio, la presentación al pueblo y la subida al Gólgota, en un escenario arquitectónico clásico que parece abrirse al fondo con una especie de patio, origen de un foco lumínico fuertemente contrastado. Este ambiente, de hondo claroscuro, esclarece la nueva vía expresiva cercana al naturalismo por la que apostó. Fue pintada para el contador de la Santa Cruzada D. Gonzalo de la Maza, protector suyo, que añadió a su pedido un retrato *post-mortem* de santa Rosa (1618-1620), estudiado por Teodoro Hampe<sup>171</sup>. En dicho ensayo considera plausible la hipótesis lanzada por José Flores sobre la atribución de dos lienzos a Medoro, expuestos en el santuario de la primera santa americana (primera cuadra de la Avenida Tacna), que llevan por títulos “La muerte de santa Rosa” y “El cambio de nombre”. Supuestamente sus facturas corresponderían a una fecha posterior a 1620, afirmación que considero precipitada porque en 1622 Medoro había vuelto ya presumiblemente a Sevilla, firmando una “Sagrada Familia con el niño dormido”<sup>172</sup>. Dos años después gestionaba su readmisión al gremio hispalense, obligado a someterse a un examen similar al que se enfrentaban los principiantes ante la corporación de los pintores<sup>173</sup>. En esta tesitura cabe la posibilidad de que sus obras ya no despertaran el mismo interés, siendo percibida como anacrónica en el contexto de una escuela que por entonces comenzaba a madurar.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 268-269.

<sup>171</sup> HAMPE-MARTÍNEZ, Teodoro: “Sobre la imagen de la muerte: El retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro”, en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 77-89.

<sup>172</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Una pintura inédita de...”, *op. cit.*, pp. 188-189.

<sup>173</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 269.

#### 4. 5. 5. LOS CONTINUADORES DEL ESTILO “ROMANISTA”

Hubo varios seguidores del estilo “romanista” iniciado por la tríada de autores italianos, que prolongarían su vigencia hasta bien entrado el siglo XVII. En primer lugar, los discípulos de Bitti cultivaron la iconografía mariana de carácter devoto, tanto en la capital como en el sur andino, con resultados ciertamente más modestos, tendentes a una interpretación arcaizante de sus modelos. Uno de los más destacados fue Pedro de Vargas, dorador de oficio que estuvo activo en el Altiplano, La Paz, Lima y Quito. De él ha quedado la policromía de los relieves de la Compañía de Jesús en Cuzco y un pequeño tríptico sobre cobre, de la “Madona con santos jesuitas” guardado en el Museo Casa de Murillo. Podría citarse también a Bernardo Rodríguez (act. 1598-1616) y al napolitano José Avitavili (act. 1591-1598), aunque sus producciones resulten escasas y difíciles de localizar.

Dentro de su círculo más cercano podría situarse, según Wuffarden una Virgen de la Rosa, en el Museo del Convento de los Descalzos, así como una serie de copias anónimas en la iglesia de Yanahuara, en las reducciones indígenas de las regiones cuzqueñas o en el Collao<sup>174</sup>. Podrían incluirse algunos ejemplares tempranos de Gregorio Gamarra (act. 1601-1642), terciario franciscano que personificó como ninguno la asimilación de las fórmulas de Bitti en los Andes, y al que estudiaremos brevemente en el siguiente capítulo.

Por último, conviene subrayar al quiteño, Fray Pedro Bedón (h. 1556-1621) que con veinte años se encontraba en los Reyes para graduarse en teología, siendo esta etapa verdaderamente fructífera para su devenir profesional al iniciarse en las artes, al contacto con Bitti, ocupándose de pintar, según Fray Juan Meléndez en su obra magna, iconos de Cristo, María y otros santos “*que hacía con gran primor (...) que en fu modo defcubren, y manifieftan la deuocion del Pintor*”<sup>175</sup>. Por ahora, solamente se considera de su autoría una “Virgen del Rosario” desaparecida que decoraba la portada del libro de la cofradía homónima que fundó tras regresar a su ciudad natal (1588), agrupando en ella a numerosos discípulos que de alguna u otra manera fueron difusores tempranos de la modalidad anti-manierista: “Acabado el oficio de Maeftro de Nouicios, le pufieron en el de Capellán de la Cofradía del Rofario de los Yndios, en que firuió con muy

---

<sup>174</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 271.

<sup>175</sup> MELÉNDEZ, Fray Juan: *Tesoros Verdaderos de las Indas*, tomo I. Roma, Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, 1681, p. 568.

conocidos frutos, predicauales, oía fus Confeffiones, y enféñaualos en la Fé, en que todauia eran tiernos”<sup>176</sup>.

Entre la amplia nómina referida por Stastny<sup>177</sup> surgió Andrés Sánchez Gallque (act. 1590-1615), perteneciente a la élite nativa y al que se debe un notable retrato de grupo conocido como “Los mulatos de Esmeraldas” (1599). La pieza muestra a Francisco de la Robe y a sus hijos con una llamativa mezcla de trajes cortesanos y atributos étnicos. Su destino fue la corte de Felipe III como prueba de la labor civilizadora desplegada en la Audiencia de Quito. El cuadro atiende al pacto político de estos líderes, al investirlos con armas e insignias de autoridad pero descubriendo sus cabezas en señal de obediencia a la autoridad real. Su autor demuestra la familiaridad con las efigies de la época, a la vez que el plegado de los paños y la paleta cromática aluden a las maneras de Bitti<sup>178</sup>.

Mateo Pérez de Alesio encontró continuidad en alumnos limeños como Domingo Gil (h. 1566-después de 1649), a quien el cabildo le abonó ochenta pesos por efectuar las cotas de raso utilizadas en las honras fúnebres de la reina Isabel de Borbón<sup>179</sup>, Francisco García (doc. 1606-1617), autor de un lienzo con los padres de la Iglesia y un Jesús atado a la columna con san Pedro, concertado con el boticario Justo de Chávez<sup>180</sup> o Francisco Sánchez Nieto (doc. 1604), copiante de una Virgen de Belén. Otros que formaron parte de su círculo fueron los últimos “romanistas” que transitaban hacia fórmulas naturalistas: Juan Bautista Planeta, Antonio Dovel, Antonio Bermejo y Leonardo Jaramillo, que estudiaremos en el siguiente punto de este mismo bloque. A éstos debemos sumar los ya mencionados Pedro Pablo Morón (doc. 1588-1616) y Francisco Bejarano (act. 1600-1612). El primero, de ascendencia española, nació en

---

<sup>176</sup> *Ídem*.

<sup>177</sup> STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio...”, *op. cit.*, p. 47, nota 108.

<sup>178</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 273. Sobre este cuadro véase: GUTIERREZ USILLOS, Andrés: “Nuevas aportaciones en torno al lienzo «los mulatos de Esmeraldas». Estudio técnico, radiográfico e histórico”, *Anales del Museo de América*, n° 20, 2012, pp. 7-64.

<sup>179</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar...”, *op. cit.*, pp. 13 y ss. También se encargó de ornamentar los muros de la capilla ocupada por la cofradía de San Nicolás de Tolentino (1630) con pinturas de ángeles y otros santos, tomando como modelo lo que Mateo Pérez de Alesio había hecho en Santo Domingo. Igualmente ejerció otros trabajos en Los Reyes durante bastantes años: doró y pintó el retablo de la capilla de San Antón en San Marcelo con unas historias de la vida del santo titular (1627), actuó en el retablo del altar mayor del Monasterio de la Santísima Trinidad, elaboró de veinte a treinta cuadros que iban a distribuirse por el cuerpo alto de la Iglesia del monasterio de la Limpia Concepción y, entre otros, firmó concierto con Juan de Arce (1640) para pintar todos los lienzos de la cofradía de San Miguel de los naturales en la iglesia conventual de San Agustín. SAN CRISTÓBAL, Antonio: “Capillas en Lima con pinturas murales”, *Revista del AGN*, n° 8, 1985, pp. 123-148, pp. 127-128.

<sup>180</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar...”, *op. cit.*, p. 13

Roma y a juzgar por los datos de su testamento, en los que se incluye una casa propia en la calle de las Palmas y cinco esclavos, debió vivir desahogadamente. Sabemos según su inventario de bienes (1616) que poseía una treintena de cuadros, muchos de devoción como la Virgen de Belén, y algunos retratos, una “madame” llamada Laura y una efigie del Rey, situándolo quizás como cultivador fugaz de la retratística en un período en el que aún no había eclosionado<sup>181</sup>. Llega a Perú junto a Alesio, sirviéndole de asistente y colaborando en el retablo para la Iglesia de la Merced en Huánuco.

La producción del segundo se perdió en el seísmo de 1687 aunque los cronistas nos lo califican como un pintor excelente. Fray Antonio de la Calancha lo nombra al describir el esplendor del Convento de San Agustín a comienzos del siglo XVII: “Debajo de la cornisa están a cada lado, seis grandes lienzos con anchos cuadros, doradas molduras y cortinas de seda y en las doce está pintada la Vida y Tránsito de la Virgen Santísima, obra de un sacerdote nuestro Fray Francisco de Bejarano, extremado pintor”<sup>182</sup>. Su actividad como grabador, que insiste en su formación clásica por el dominio del dibujo, se aprecia en estampas firmadas como la del escudo y túmulo de la reina Margarita de Austria (1612), la Virgen de Copacabana entre las alegorías del a Fe y la Gracia (1641) y una plancha de cobre incisa con el tema de la evangelización de un jesuita a un indio noble (1613-1620)<sup>183</sup>.

Así mismo, en la colección pictórica del comerciante Gonzalo Arias, datada en 1650, se conservaba una pintura de este maestro, hecho suficientemente ilustrativo del reconocimiento que debió poseer en el medio local: “Un cuadro de tres varas de largo de la coronación de Nuestra Señora con otros al pie de pincel de mano del Padre Bejarano de San Agustín con su cortina de tafetán carmesí o rasado”<sup>184</sup>. Tal vez fuese una réplica de algún lienzo integrante de una serie desaparecida sobre la vida de la Virgen que decoraba tanto el claustro como la iglesia de su orden en Lima<sup>185</sup>. Por otro lado, en relación con Alesio, la documentación consigna “otro cuadro del mismo

---

<sup>181</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>182</sup> CALANCHA, Fray Antonio de la: *Coronica moralizada del Orden de San...*, *op. cit.*, p. 248.

<sup>183</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima, UNMSM, Fondo Editorial, 2002, pp. 44-45.

<sup>184</sup> AGN: *Inventario de bienes de Gonzalo Arias*. Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, f. 1177. Véase: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Gonzalo Arias: una aproximación crítica al coleccionismo limeño durante el siglo XVII” en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, Universidad de Sevilla y SAV, 2016, pp. 15-29.

<sup>185</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, p. 271.



tamaño de Santa Ana, Nuestra Señora del Niño Jesús y de San José de mano de Alesio con marco labrado casi una cuarta de ancho con su velo y cortina de tafetán carmesí”<sup>186</sup>. Hipotéticamente cabría la posibilidad de que hubiera sido comprado tras la muerte de su autor, siendo una pieza valorada por el particular, pues la impresión visual dada al espectador se vería incrementada por el empleo de las colgaduras textiles. No obstante, conviene ser cautos porque la expresión “de la mano de” podría aludir sencillamente a una plasmación que imita el estilo de un artista cuyo halo legendario debió crecer tras su desaparición.

En cuanto a Medoro, se tiene constancia de que dirigió un taller que acabó expandiéndose con un somero número de aprendices documentados como Pedro de Loayza (1604), Luis de Riaño (1611) y Juan Rodríguez Samanez (act. h. 1615-1651)<sup>187</sup>. Pero la influencia de los fundadores del arte de la pintura en Lima se proyectó en las centurias siguientes a través de sus motivos iconográficos, muy del gusto en el ámbito local. Las colecciones pictóricas del siglo ilustrado son buena prueba de ello, así como la recreación en el Cuzco de las madonas bittescas y de Alesio. Especialmente reseñable es el prototipo de la Virgen de la Leche, argumento plástico sumamente eficaz para la creación de una conciencia histórica criolla al asociarse tradicionalmente a la memoria de Santa Rosa.

---

<sup>186</sup> AGN: *Inventario de bienes de...*, *op. cit.*, f. 1177.

<sup>187</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista...”, *op. cit.*, pp. 272-273.

#### 4. 6. LOS PRIMEROS BROTES NATURALISTAS (1610-1660)

##### 4. 6. 1. LIMA, CAPITAL CORTESANA Y EMPORIO COMERCIAL: LA SERIE PICTÓRICA DEL CLAUSTRO DE SANTO DOMINGO (1608)

El siglo XVII supondrá para Lima su plena consolidación como capital de América del Sur, alcanzando mediante un intenso desarrollo urbanístico y administrativo un esplendor que no volvería a recuperar. En el contexto artístico asistimos a un período de transición y tanteos formales, conviviendo los continuadores de las corrientes italianas, mucho más convencionales y un tanto anacrónicas, con lenguajes procedentes de la metrópoli claramente diferentes. Ambas vías coexistieron mediante las importaciones e inmigraciones continuas de artistas, anunciando la aparición de las retóricas barrocas. El intenso comercio artístico sevillano, destinado a América, fue haciéndose eco de los primeros brotes naturalistas y, simultáneamente, se introdujeron grabados amberinos e imágenes flamencas sobre cobre, contribuyendo a la difusión de composiciones triunfales cercanas al estilo de Rubens. Por otro lado, las nuevas generaciones de europeos llegados al Nuevo Mundo fueron imponiendo lo aprendido, influyendo con posterioridad en los maestros locales<sup>188</sup>.

En palabras de Bernal Ballesteros: “el Manierismo de stirpe italiana, de claras aceptaciones en los inicios de la escuela, fue cediendo paso a las composiciones hispanas con gustos por las representaciones de visiones místicas y éxtasis, con personajes de leves movimientos itinerantes, a veces casi con apariencias escultóricas, y, eso sí, con intenciones de lograr climas dramáticos mediante el tratamiento realista de los rostros y tintas más cargadas, en lo que no siempre alcanzaron éxito los artistas limeños”<sup>189</sup>. Nos situamos, por tanto, en una centuria de acentuados contrastes en la que interactuaron la opulencia, a través de las fiestas, y la espiritualidad, origen de los santos limeños de esta época: santa Rosa de Lima, san Martín de Porres, santo Toribio de Mogrovejo, san Francisco Solano y san Juan Masías. Antes de continuar, convendría esbozar someramente cual era la situación urbanística, así como el carácter de los habitantes, dilucidando sus gustos e intereses adquisitivos en materia pictórica.

---

<sup>188</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 275-305, concretamente, p. 276.

<sup>189</sup> BERNAL BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, p. 42.

Según Bernabé Cobo, Lima contó en origen con ciento diecisiete manzanas dispuestas formando un rectángulo de nueve por trece. Cada cuadra poseía cuatrocientos cincuenta pies de lado y constaba de cuatro solares, mientras que las calles eran suficientemente anchas como para albergar al gentío con motivo de las celebraciones al medir unos cuarenta pies de ancho cada una<sup>190</sup>. La plaza mayor despertó auténtica admiración en el padre Jesuita: “En grandeza y lustre se aventajan los edificios públicos á los particulares; la mayor parte de ellos cae en la plaza principal, la cual es la más capaz y bien formada que yo he visto, ni en España”<sup>191</sup>. Ésta reflejaba la condición de los Reyes como emporio comercial, a la vez que proclamaba su incuestionable carácter de urbe cosmopolita y sofisticada en la que se encontraban reunidas simbólicamente todas las sedes del poder civil y religioso<sup>192</sup>.

Para 1613 su regularidad se había visto seriamente alterada, siendo el sector oeste el que respetaba más la tendencia original mientras que en el extremo sur las calles tenían inclinaciones y en el sector oriental varias irregularidades. La parte norte lindaba con el Rímac y el barrio de San Lázaro, espacio que albergaba la Alameda, zona de recreo y demostración de poder para las élites, descrita en los siguientes términos<sup>193</sup>: “tiene tres muy anchas calles, con ocho hileras de árboles de varios géneros, y en la calle de en medio, á iguales trechos, tres fuentes de pila, labradas de piedra, con agua de pié, para que se hizo su cañería sacada el agua del río. Túvose atención á que saliese el modelo de la alameda de Sevilla en su traza y grandezas. (...) es muy frecuentada de la ciudad, que sobre tarde salen en verano á ella á pasearse y tomar el fresco”<sup>194</sup>.

Dicho regocijo de los sectores pudientes es secundado por Antonio Suardo en su valioso “Diario de Lima”, documento rico en pormenores, consignando todos los acontecimientos y trivialidades del día a día no solo en la capital sino también en otras provincias. A través de sus páginas puede trazarse un preciso cuadro de Lima en las primeras décadas del siglo XVII, presentando a una sociedad que mezclaba el bienestar con la inquietud, formada por gentes de una religiosidad consciente y jubilosa, que no

---

<sup>190</sup> COBO, Bernabé: *Historia de la fundación de Lima*, vol. 1. Harvard, Imprenta Liberal, 1882, p. 43.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>192</sup> DURÁN MONTERO, María Antonia: “Lima en 1613, aspectos urbanos”, *Anuario de Estudios Americanos*, nº 49, 1992, pp. 171-188; pp. 175-176.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>194</sup> COBO, Bernabé: *Historia de la fundación...*, *op. cit.*, p. 64.

renunciaba a los ambientes palaciegos ni al placer de los divertimentos<sup>195</sup>. Se trataba de una urbe bien acondicionada y atractiva en la que se intentaba hacer gala del más esplendoroso boato, creciendo el lujo personal y consolidándose una forma elegante de vivir, imitadora de las cortes europeas.

Nuevamente, las palabras de Cobo resultan muy expresivas de la evolución experimentada en la manera de vivir durante el tránsito del quinientos a la centuria decimosexta: “El traino y lustre de los ciudadanos en el tratamiento y aderezo de sus personas es tan grande y general, que no se puede en un día de fiesta conocer por el pelo quien es cada uno; porque todos, nobles y los que no lo son, visten corta y ricamente, ropa de seda y toda suerte de galas, sin que en esta parte haya medida ni tasa, porque no llegan acá las Pramáticas que se publican en España sobre los trajes (...)”<sup>196</sup>, e insiste entre molesto y sorprendido, “el crecimiento que he visto de treinta años acá en esta ciudad, ha sido esta vanidad de trages, galas y pompa de criados y libres, que pone admiración. (...) Verdaderamente que si en esta profanidad hubiera moderación, excusando gastos superfluos, pasaran los moradores de esta República con mas descanso, y sin el afán y congoja que traen en sustentar esta vana pompa (...)”<sup>197</sup>.

En este sentido, los muros de la arquitectura doméstica, severos exteriormente, contrastaban con la alegría y desenvoltura de los interiores: “No es menor la riqueza de esta ciudad que está en bienes muebles de mercaderías y alhajas de sus moradores, respecto del mucho adorno y aparato de sus casas, el cuál es tan extraordinario, que pienso no se halla ninguna, aún de la gente más humilde y pobre en que no se vea alguna joya ó vaso de plata ó de oro”<sup>198</sup>. Se refiere a las denominadas casas principales, cuyo número fue aumentando conforme avanzaban los años y que debía contar con un menaje a la altura de sus lustrosos moradores. Estas estructuras han suscitado interés en el ámbito investigador limeño desde los pioneros trabajos de Velarde y Hart-Terré, hasta comienzos del siglo XXI, con la tesis de María Dolores Crespo<sup>199</sup>. El capítulo

---

<sup>195</sup> SUARDO, Juan Antonio: *Diario de Lima (1629-1639)*, tomo I, edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima, Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Históricas, 1936, p. VIII.

<sup>196</sup> COBO, Bernabé: *Historia de la fundación...*, op. cit., p. 78

<sup>197</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>199</sup> VELARDE, Héctor: *Arquitectura peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946; HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Historia de la casa urbana virreinal en Lima”, *Revista del ANP*, tomo XXVI, entrega 1, 1962, pp. 110-206; DESCOLA, Juan: *La vida cotidiana en el Perú en tiempos de los españoles: 1710-1820*. Buenos Aires, Hachette, 1962; DURÁN MONTERO, María Antonia: *Lima en el siglo XVII: arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1995 y CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica de la*

dedicado a los sistemas ornamentales de los diferentes habitáculos tiene actualmente continuidad, no solo con este proyecto de tesis doctoral sino también en forma de artículos en revista especializadas, capítulos de libros en obras colectivas o selectas monografías que avivan el interés por el fenómeno del coleccionismo e invitan a confeccionar una visión unitaria del mismo<sup>200</sup>. En otra sección, dedicada al ajuar doméstico y la distribución de las pinturas en los domicilios limeños, incluimos algunas reflexiones sobre los modelos constructivos y la especialización decorativa presente en los cuartos principales.

La fiesta, entendida como práctica de poder que suspende temporalmente las penalidades cotidianas de aquel entonces, fue un instrumento piadoso, a la par que político, puesto al servicio de la Iglesia y el Estado para ganarse la voluntad de los súbditos. Así mismo acaban transformándose en espacios para la experimentación de lenguajes ornamentales, informándonos, a través de las relaciones, sobre la evolución de la plástica y la consideración de determinados asuntos laicos. Así por ejemplo, con motivo del nacimiento del rey Baltasar Carlos (17-10-1629), primer hijo de Felipe IV, se paralizó la capital con una solemne celebración que atestigua la compenetración anteriormente señalada de lo sagrado con lo profano.

Junto con largas procesiones, pensadas para potenciar el sentimiento devocional, una de ellas consistente en exponer al público el Santísimo Sacramento, hubo una mascarada organizada por los gremios y la Universidad de San Marcos con carrozas profusamente decoradas. Los estudiantes no escatimaron en gastos y presentaron a diferentes dioses clásicos: Mercurio, enarbolando el perdón de la Universidad, Minerva, Plutón y Eolo que ofrecen al futuro monarca ciencia, oro, plata de Potosí y prósperos vientos, Saturno, acompañado de un grupo de historiadores, Marte, junto a una tropa de

---

*Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y Diputación de Sevilla, 2006.

<sup>200</sup> En el ámbito limeño las investigaciones más recientes son: BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”, en *El ocaso del Antiguo Régimen en los imperios ibéricos*. Lima, PUCP, 2017, pp. 313-342 y “Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante de la Fuente, 2015, pp. 423-447 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “El Palacio de Torre Tagle y sus colecciones artísticas” en *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima, Gráfica Biblos, pp. 19-40. Algunos estudios clásicos demuestran el interés temprano por el coleccionismo en la arquitectura doméstica: DUMBAR TEMPLE, Ella: “El inventario de la Quinta de Presa”, *Documenta, Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, vol. 1, n° 1, 1948, pp. 317-374. Para Cuzco: STANFIELD-MAZZI, Maya: “The Possessor’s Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes”, *Colonial Latin American Review*, vol. 18, n° 3, 2009, pp. 339-364.

militares, y una pléyade de poetas formando la comitiva de Apolo, integrados por Garcilaso, Herrera, Ercilla, Góngora y Lope de Vega, entre otros, recordando así el tópico *Ut Pictura Poesis*<sup>201</sup>.

El empleo de pintura de evidente signo naturalista, y a veces extraída de las viviendas, ya fuese para decorar las fachadas y arcos triunfales efímeros o programada exclusivamente para el evento, podía influir en los coleccionistas o en los mismos artífices. Esta práctica es revelada por Antonio Suardo en varias ocasiones, como en el caso, por ejemplo, de la fiesta que conmemoraba la canonización de algunos frailes franciscanos martirizados en Japón (1629), diseñándose para el claustro del Convento de San Francisco una importante empresa ornamental: “(...) ha sido de las cosas más curiosas y primas y de mejor invención y traza que se han hecho en este Reyno y aun en toda Europa y no tiene encarecimiento que lo pueda igualar, solo bastará decir que en toda esta Corte no ha quedado cosa alguna de valor o casa de cualquier vecino que los padres no la llevasen a su casa, y en tal manera, que con lo que les sobró pudieran muy bien colgar otros dos claustros. Los cuatro altares que se hicieron en los cuatro rincones han sido cosa muy superior; las pinturas muy excelentes, las colgaduras unas mejores que otras, escritorios, bufetes, contadores, láminas, relicarios, juguetes de plata blanca y dorada y otras mil curiosidades no tienen número”<sup>202</sup>.

En este contexto, el resurgimiento de las grandes casas conventuales, y el auge del monacato, dio lugar a una suerte de competición entre las distintas órdenes para embellecer sus cenobios. El claustro, tipología arquitectónica funcional en la estructura constructiva de los monasterios limeños, desempeñó durante los siglos del Barroco un papel emblemático como recinto místico que ofrecía al devoto un amplio abanico de sugerencias sagradas traducidas artísticamente mediante monumentales ciclos pictóricos<sup>203</sup>. Su elaboración recordaba los sucesos milagrosos protagonizados por los santos fundadores de las órdenes religiosas cuyo culto fue un eficaz vehículo para facilitar el complejo proceso de evangelización en los virreinos americanos. El

---

<sup>201</sup> GARCÍA MORALES, Alfonso: “Las fiestas de Lima (1632) de Rodrigo de Carvajal y Robles”, *Anuario de Estudios Americanos*, nº 44, 1987, pp. 141-171, véase p. 167.

<sup>202</sup> SUARDO, Juan Antonio: *Diario de Lima...*, op. cit., p. 13.

<sup>203</sup> BONET CORREA, Antonio: *Monasterios Iberoamericanos*. Madrid, El Viso, 2001; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Tiempos de América*, nº 12, 2005, pp. 29-39 y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 3-21.

Concilio de Trento (1545-1563) manifestó su convicción de que la pintura era el mecanismo idóneo para afianzar las verdades eclesiásticas en una población mayormente analfabeta empleando imágenes comprensibles. Lima vivió al calor de un clima intensamente espiritual que debió generar una constante emulación entre las congregaciones. Así pues, los ciclos conservados constituyen uno de los géneros más brillantes del arte virreinal, configurando auténticos hitos expresivos que ilustran la evolución del gusto en los Reyes, espacio cosmopolita que participó progresivamente de las corrientes estilísticas metropolitanas, entre ellas el naturalismo andaluz. En el Convento de Santo Domingo, tras la conclusión de su claustro mayor en 1606, fray Miguel de Aguirre, provincial general de la orden, encomendó a Sevilla un conjunto centrado en la vida del santo titular constituido por cuarenta y un lienzos (1608) que no llegaron a completarse. No obstante, se erigió como ejemplo a seguir para el Convento de San Francisco, en 1635 y 1671, San Agustín y La Merced, estos dos últimos en el siglo XVIII.

La serie dominica, que es la que cronológicamente nos interesa, se ha encontrado rodeada de polémica a lo largo de su historia, dándose numerosas dificultades en la identificación de los autores debido a que las informaciones facilitadas por los muchos cronistas resultaban confusas y contradictorias. Las noticias más tempranas son las aportadas por Fray Reginaldo de Lizárraga (1603-1604) que describe como Fray Agustín de Montes (1590-1594) “hizo el claustro bajo con unos lienzos al óleo de figuras e imágenes de Santos muy perfectas y devotas (...)”<sup>204</sup>. Entre 1616 y 1619 el padre carmelita Antonio Vázquez de Espinosa nos ofrece otra imagen diferente, con el segundo piso ya acabado, así como un conjunto pictórico “de mano de Francisco Pacheco pintor famoso de Sevilla y de Santos de aquel gran maestro de la pintura Matheo Peres de Alesio (...)”<sup>205</sup>.

Cobo, en 1629, no habla de los santos sino de “(...) azulejos de variados y curiosos labores, los cuales se trajeron con gran costo de España; por encima de ellos corre órden de cuadros grandes de pincel de la vida del glorioso Santo Domingo, de muy escojida mano, traídos también de España”<sup>206</sup>, que parece corresponderse precisamente con la ordenación actual. El escrito de Meléndez corrobora el anterior

---

<sup>204</sup> STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental...*, op. cit., p. 15.

<sup>205</sup> *Ídem*.

<sup>206</sup> COBO, Bernabé: *Historia de la fundación...*, op. cit., p. 261.

afirmando que “es (fin agrauio de otro) el mas lucido de adornos con fu comun oftentacion de famofas pinturas y azulexos. De la techumbre a bajo tres baras corren por todo fu quadro entre dorados, y bruñidos marcos primorofifimos lienzos de pintura de la vida de nueftro gloriofo Patriarca Santo Domingo (...)”<sup>207</sup>. En este caso no adscribe los ejemplares a algún pintor o escuela ni cita los santos supuestamente ejecutados por Alesio, seguramente perdidos por aquel entonces, al tratarse de uno de sus primeros encargos.

Por otro lado, algunos integrantes de los treinta y seis cuadros actuales de la serie han sido relacionados por Mesa y Gisbert con la mano del maestro italiano, aunque Soria y Stastny lo atribuyen más bien a su círculo. El segundo defiende que ciertos rasgos estilísticos como el empleo de prolongados espacios en perspectiva o las tímidas anatomías, así como algunos elementos extraídos del natural e incluso los efectos dramáticos en el tratamiento lumínico de los celajes, provenientes de Venecia, lo alejan notoriamente de sus formalismos. Los análisis químicos confirman las hipótesis al haberse hallado carbonato de calcio en vez de preparaciones de gesso<sup>208</sup>. Por tanto, dos fragmentos serían afines a concepciones italianas (“La Aparición milagrosa de san Pedro a san Pablo y santo Domingo y “La Batalla de Muret”) aunque no lo suficiente como para aceptar la paternidad de Alesio.

Algo similar ocurre con la discutida intervención de Pacheco, porque dentro de su producción un grupo similar pudo ser el efectuado, junto a Alonso Vázquez, en el sevillano Convento de la Merced (1600-1611). Pero sus patrones compositivos estereotipados y francamente limitados se alejan de los detalles observados en los Reyes, especialmente en el sistema de pliegues y la tipología humana, aunque pueda relacionarse con su escuela<sup>209</sup>, hecho nada extraño si recordamos que unos de sus alumnos, Agustín de Sojo realizó una “Virgen con el niño y san Juanito” (1630), incidiendo en como la modalidad contra-manierista aún existía por todo el virreinato.

La vinculación de la serie a la escuela sevillana encontró confirmación en un documento fechado en 1608 que revela como Fray Miguel de Aguirre, Procurador General, acordó con Miguel Güelles (act. 1607-1637) y su ayudante Domingo Carro la

---

<sup>207</sup> MELÉNDEZ, Fray Juan: *Tesoros Verdaderos de...*, op. cit., p. 60.

<sup>208</sup> STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental...*, op.cit., pp. 19-20.

<sup>209</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Históricos y Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1985, p. 103.



ejecución de cuarenta y un cuadros sobre la historia de santo Domingo, proporcionándoles el material, percibiendo ambos cuarenta y cuatro ducados por cada entrega<sup>210</sup>. El primero fue un hombre reconocido que ejerció como alcalde del gremio de pintores en la capital hispalense, relacionándose con las Indias a través del comercio trasatlántico durante una etapa de transición en la que los debates sobre el paso de la Maniera al Barroco, se encontraba en su punto álgido tras la llegada de Juan de Roelas en 1603 y la nueva corriente italiana, interesada por la observación del natural. Junto a Carro fueron un eslabón más de la cadena como demuestran por su capacidad de observación y caracterización, apostando por una narración verosímil, además del sentido escenográfico, con aperturas paisajísticas de logrados efectos y la introducción de ocasionales detalles de bodegón intercalados en la narración, alusivas a la vida cotidiana del momento<sup>211</sup>.

Sobre la base compositiva de estampas romanistas de Rafael Sadeler (1560-1628) y Theodoor Galle (1571-1633), según dibujos de Pieter de Jode (1606-1674), hablaremos de una primera serie de veintidós obras, atribuidas a los maestros sevillanos. La segunda, de catorce, en donde intervino Diego de Aguilera a partir de 1661, será tratada en el capítulo siguiente. En términos generales, “la serie limeña insiste en el poder taumatúrgico de Santo Domingo y en la fuerza de sus grandes virtudes cristianas para vencer a la herejía. La idolatría era el gran dilema del Nuevo Mundo y los dominicos (...) predicaban el uso de la persuasión y de la sencillez evangélica antes que la aplicación de la fuerza (...)”<sup>212</sup>.

Se recogen pequeños milagros y las penitencias como demostración de su virtud en dos unidades: una de quince ejemplos, disociados en dos subgrupos, el primero de doce, con piezas de mejores acabados que por su definición y claridad parecen ser del maestro como era frecuente en el sistema de contratos de la época, y el segundo con tres más que se le asocian, y la otra de siete composiciones menos seguras en el manejo del espacio y el dibujo. De cualquier manera, comparten características comunes como el soporte, tela de lino labrada en un adorno de cruces griegas, y el método preparatorio con carbonato de calcio. Junto al color, de pigmentos terrosos, ocre, azules y

---

<sup>210</sup> STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental...*, op.cit., p. 63, documento 1.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 29 y ss.

<sup>212</sup> STASTNY, Francisco: “Las pinturas de la vida de santo Domingo en el convento de la orden de predicadores de Lima”, en *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 169-212, véase p. 204.

bermellones, los resultados de análisis confirman la unidad cronológica que coincide con los datos extraídos de los exámenes estilísticos<sup>213</sup>.

Como se ha indicado, el lenguaje de los quince primeros posee un mejor nivel expresivo, teniendo predilección nuestro artífice por interiores arquitectónicos de holgado espacio, y tratamiento simétrico de los pisos marmóreos. En ciertos momentos emplea pasarelas abalaustradas sobre arquerías al modo de Tiziano o el Veronés como “El santo en la cuna”, “El milagro del Rosario” o “La visión de Fray Guala”. Sus personajes son de volumen escultórico y rostros graves, otorgándoles dignidad. Los ángeles, mórbidos y en actitudes alegres, derivan de los prototipos elegantes de Roelas, con rasgos jóvenes, bucles rubios y cuellos abiertos. Los detalles de bodegón dan una nota de serenidad, contrastando con los misterios revelados por la aparición de lo divino, mientras que, por otro lado, los esbozos de paisaje se resuelven aludiendo a la plástica veneciana: cielos nublados con haces de luz, bosques y follajes densos con ruinas inconclusas. El segundo subgrupo de tres lienzos muestra algunas modificaciones espaciales y un trazo simplificado, alusiva a manos de menor habilidad, tal vez de algún discípulo del taller. Los siete cuadros restantes posiblemente perteneciesen a Domingo Carro. En términos generales delatan a un pintor de menor categoría en las soluciones forzadas de la perspectiva y en la escasa claridad de los interiores. Los drapeados, más sueltos, y la priorización del estudio individualizado de los rostros informan sobre el gusto por representar la calidad humana y la crudeza de su tiempo. Así, se alejó del idealismo de la manera, aplicando los recursos demandados por los teóricos contrarreformistas. En cambio, Güelles sigue apegado a la belleza renacentista, modernizando los aportes venecianos y el dramatismo de Roelas como observamos en “La Inquisición”, “La prueba de fuego” o “La donación de libros en Palencia”<sup>214</sup>.

#### 4. 6. 2. DIEGO DE LA PUENTE, ANTONIO BERMEJO, LEONARDO JARAMILLO Y OTROS MAESTROS DE TRANSICIÓN.

La novedosa lección artística pudo ser rápidamente asimilada al adaptarse fácilmente al gusto local imperante. Durante la primera mitad del siglo XVII se tendió a una suave transición en la que el “Romanismo” siguió estando presente en grandes

---

<sup>213</sup> STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental...*, op.cit., p. 31.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p. 34.

empresas del cabildo religioso. Tal fue la situación de Juan Bautista Planeta (act. 1635) y Antonio Dovela, practicantes de una tendencia que fue apagándose conforme la influencia del incipiente criollismo se hacía más evidente. En las primera décadas del seiscientos encontramos trabajando a Planeta en lienzos para San Francisco y en la Iglesia de las Concepcionistas (1627), efectuando cuatro historias en las ventanas de la capilla mayor y diecisiete santos destinados a ocupar los espacios libres de la nave<sup>215</sup>.

Dovela se encargaría en 1630 de pintar los cuadros de la bóveda de la capilla de la Cofradía de Santa Lucía en San Agustín con monumentales efigies de cuerpo entero y ángeles en las pechinas<sup>216</sup>. Otros maestros secundarios y continuadores de estos formalismos fueron Imperiale Planeta, Gerónimo Piñoleta, Francisco Corbete y Francisco Romano que no confeccionaron una escuela propiamente dicha<sup>217</sup>. En esta tesitura de multiplicación de la imagen, sabemos que aumentaron los indígenas dedicados a cultivar el oficio pictórico en talleres capitalinos. Tal fue el caso del quiteño Agustín de Cervantes (act. 1603) y Andrés Rodríguez (atc. 1631), trabajando en el barrio de Santiago.

Igualmente, alentados por las positivas perspectivas profesionales y posibilidades de intercambio comercial varios individuos optaron por cruzar el Atlántico. Juan de Uceda (h. 1570-1631) se encontraba en Lima en 1609 para atender algunas cuestiones en relación a retablos de pinturas, y tras regresar a Sevilla mantuvo contactos con el escultor Gaspar de la Cueva<sup>218</sup>. El mencionado Agustín de Sojo (1578-1630?), discípulo de Pacheco, debió pasar a América en torno a 1610, elaborando sobre 1630 junto a Dovela y Juan de Cáceres las pinturas para el retablo mayor de la Iglesia de Santo Domingo<sup>219</sup>. De las pocas piezas conservadas solamente ha podido identificarse una “Virgen con el niño y san Juanito”, actualmente en la colección Barbosa-Stern. Según Wuffarden debió destinarse al culto privado, reflejando la

---

<sup>215</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 136; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro de San Francisco...*, *op. cit.*, pp. 150-178 y SAN CRISTÓBAL, Antonio: “Capillas en Lima con pinturas...”, *op. cit.*, pp. 129-132.

<sup>216</sup> *Ibíd.*, p. 128.

<sup>217</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, pp. 136-137.

<sup>218</sup> HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte*, n° 15, 2002, pp. 373-381.

<sup>219</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 213 y SAN CRISTÓBAL, Antonio: “Capillas en Lima con pinturas...”, *op. cit.*, p. 129. También los mayordomos de la capilla de San Eloy, en San Agustín, encargaron la pintura a este maestro en 1629, consistente en figuras de ángeles con insignias en las manos, para los huecos de la bóveda, y tarjas con santos para los arcos, véase p. 126.

fidelidad a las viejas fórmulas del entorno hispalense, demostrando a priori las intensas relaciones entre ambos centros culturales que los pintores de la generación siguiente continuaron<sup>220</sup>.

Esto se manifestó en la prolífica actividad del flamenco Diego de la Puente (1586-1663), sucesor de Bitti al servicio de la orden jesuita, aunque sin alcanzar su trascendencia<sup>221</sup>. Incorporado a la expedición del Perú, organizada por el padre Juan Vázquez, se dirigió rumbo a América para resolver el problema de adoctrinamiento de los naturales mediante medios visuales. Empezó largos recorridos por el Altiplano, recalando en Trujillo donde en la Iglesia de la Compañía dejó, sobre las pechinas, el tema de los cuatro evangelistas, mostrando un estilo arcaizante de intenso colorido<sup>222</sup>. Así mismo, a lo largo de su intensa carrera se fue adaptando a las necesidades de la institución que representaba con respecto a cada audiencia. Para Juli realizó una “Adoración de los Reyes Magos” (h. 1650-1660) en la que el rey Gaspar es encarnado por un inca, fórmula que cristianizaba los símbolos de poder prehispánicos como parte del proceso misional. En Arequipa dejó algunas imágenes heredadas del triunfalismo de Rubens, custodiadas por la fundación ignaciana como “La Visión de san Ignacio en la Storta” o “La presentación en el templo”. Su estilo alcanzaría una madurez plena en “La Última Cena” (1656, Convento de San Francisco), inspirada en el grabado de Jacob Matham inserto en el libro de Prado y Villalpando sobre el Templo de Jerusalén, en donde apreciamos una efectiva mescolanza entre la tradición flamenca y el nuevo sentido de la luz procedente de Italia, combinados con jugosos detalles veristas, presentes, por ejemplo, en el rico atavío de los sirvientes respetando la moda contemporánea<sup>223</sup>.

Antonio Bermejo (h. 1588-?), español de nacimiento, refleja igualmente en su obra las preocupaciones por plasmar la realidad visible, inspiradas en el naturalismo europeo de comienzos de siglo. Seguramente debió formarse con Alesio o Medoro en un arte depurado y de figuraciones poderosas típicamente manieristas, que transformó a partir de los años veinte incorporando ligeros fondos paisajísticos de raigambre

---

<sup>220</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 281.

<sup>221</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Diego de la Puente, pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile”, *Arte y Arqueología*, n° 5-6, 1978, pp. 223-250.

<sup>222</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro de San Francisco...*, *op. cit.*, pp. 170-173.

<sup>223</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 283, cita n° 19.

flamenca. Ya entonces remitió un “San José con el niño” (1625)<sup>224</sup> a las Mónicas de Potosí y “La Magdalena Penitente” (1626)<sup>225</sup>, antaño guardado en el monasterio de las carmelitas descalzas, que parece remitir, por la diagonal abierta al segundo plano, a esquemas de Martin de Vos y sus contemporáneos<sup>226</sup>. Además estuvo dedicado al retrato, un género que comenzaba a despertar auténtico interés en los círculos cultos ligados a la alta jerarquía eclesiástica y a la universidad sanmarquina. Tal es el caso de las telas sobre los catedráticos limeños Juan de la Reinaga Salazar y Tomás de Avendaño (h. 1625-1630), éste último firmado y expuesto en la colección del Museo de San Marcos, en el que sorprenden sus volúmenes tangibles, sin rastro de elegancia ni amanerado artificio<sup>227</sup>.

Pero sin duda la figura más destacada de este período transitorio fue Leonardo Jaramillo (act. 1619-1643), embarcado a los Reyes en torno a 1613-1615, y del que solamente se conservan dos cuadros firmados y un tercero atribuido<sup>228</sup>. Debió aprovechar tres focos de influencia durante su formación entre 1600 y 1610: el “romanismo” flamenco, el idealismo italiano y el retrato realista de Gante. No deben olvidarse, según Stastny, las experiencias que debió ofrecerle Herrera El Viejo, en su especial énfasis en el estudio de seres místicos, y las aportaciones de Roelas, de quien tomó el alboroto de los rompimientos, su forma emotiva de tratar los asuntos, los colores pastosos tendentes a la luminosidad y la integración de personajes populares<sup>229</sup>. Sus tímidos juegos lumínicos pueden contextualizarse por la temprana difusión del Caravaggismo, debido al movimiento migratorio acontecido en la corte madrileña desde 1570-1580, iniciándose pocos lustros después dos núcleos de tenebrismo en manos de Ribalta (1565-1628) y Ribera (1591-1652) tanto en el levante como en el sur peninsular. En el Véneto tampoco se perdió el interés por la realidad circundante como demuestra la producción de los Bassano, que además mandaron una serie alusiva a los meses del año (c. 1620-1630), hoy en la Catedral de Lima. Los factores mencionados y el auge

<sup>224</sup> SCHENONE, HÉCTOR: “Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 5, 1952, pp. 86-96; pp. 90-91.

<sup>225</sup> SCHENONE, HÉCTOR: “Notas sobre arte renacentista en Sucre, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 3, 1950, pp. 77-112; pp. 95-96.

<sup>226</sup> STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas...”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>227</sup> *Ídem*.

<sup>228</sup> CARRANZA COGORNO, Sandro Gino: *Leonardo Jaramillo, un “maestro pintor” sevillano en el Perú Virreinal*, Tesis de Licenciatura. Lima, PUCP, 2017. Dicho trabajo indaga sobre la biografía documentada del artista, ampliándola con nueva documentación aunque sigue sin probarse su origen sevillano.

<sup>229</sup> STASTNY, Francisco: “Un muralista sevillano en Lima”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 213-227; pp. 226-227.

importador debieron estimular no solo a Jaramillo sino también a otros jóvenes interesados en explorar las recientes vías expresivas<sup>230</sup>.

Las primeras noticias de su presencia en Perú nos lo sitúan en Trujillo donde según Fray Antonio de la Calancha sobrevivió al devastador terremoto que asoló la región y derrumbó el Convento de San Agustín. Permaneció retocando algunas imágenes como la talla de la Virgen de los Ángeles, acercándose al ámbito religioso<sup>231</sup>. En 1635 se hallaba en Cajamarca enseñando el oficio a Tomás Ortíz de Olivares y Juan de Sotomayor, pasando al año siguiente a la capital como dueño de un taller propio en el que aceptó, entre otros, a un tal Miguel de Vargas<sup>232</sup>. Precisamente en 1636 ejecuta su obra magna para la recolección franciscanas de Nuestra Señora de los Ángeles, titulada “La imposición de la casulla a san Ildefonso”. El lienzo, de gran formato, se aproxima por su concepción global a Florencia y Venecia, a partir de la reinterpretación que de ambas escuelas se hizo en El Escorial con la pintura de Vicente Carducho. También parece inspirarse en “La Visión de la Porciúncula” de Mateo Roselli (1578-1650) para desarrollar el espacio en perspectiva con una profunda diagonal que sitúa al santo en primer plano<sup>233</sup>.

La acción parece tener lugar en un interior catedralicio de sabor clásico, arrodillándose san Ildefonso sobre un proscenio paralelo al sentido de la nave. Podría decirse que, en conjunto, supone un reflejo de las claves estilísticas de nuestro artista porque dentro de un ambiente donde el Manierismo seguía estando bastante arraigado consiguió renovar su lenguaje. Esto no fue óbice para la introducción de citas a Bitti o a Alesio, recogidas en los santos y ángeles del rompimiento de gloria que solemnemente acompañan a María. También santa Leocadia recuerda a las pinturas del maestro jesuita para San Pedro: los cuellos alargados, el velo acartonado y el movimiento de la cabeza se encuentran en sintonía con la Virgen de la Candelaria. El ángel que sujeta un gran libro se aproxima, por la actitud y gesto de los brazos, al grabado situado en la portada del Sitio de Malta, una serie de estampas llevada por Alesio a América. Finalmente, el gesto de la mano de santa Leocadia recuerda a la imagen, también grabada, del Martirio de santa Lucía<sup>234</sup>. Siguiendo la formación peninsular bajo la influencia de los

---

<sup>230</sup> STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas...”, *op. cit.*, pp. 31 y ss.

<sup>231</sup> STASTNY, Francisco: “Un muralista sevillano...”, *op. cit.*, p. 213.

<sup>232</sup> STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas...”, *op. cit.*, p. 28

<sup>233</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>234</sup> STASTNY, Francisco: “Un muralista sevillano...”, *op. cit.*, p. 215.

florentinos reformados, en el contexto de la manera tardía, la representación intenta adecuarse a los intereses contemporáneos. Pero no fue ajeno a otros repertorios como vemos en el claroscuro de san Ildefonso, con un rostro vigoroso y extático que por los resabios naturalistas contradice el ámbito ideal que le rodea, plasmándose un episodio visionario que acontece en el interior del santo titular. El arduo proceso creativo y los buenos resultados obtenidos, a juicio de Jaramillo, debieron motivarle para firmar visiblemente en un papel, trabajado a modo de trampantojo en el sector inferior izquierdo<sup>235</sup>.

También de su autoría es un “Cristo atado a la columna” (1643), copia de una versión grabada de Gerard Seghers (1591-1651), tallado por Paulus Pontius (1603-1658), de un modelo de Rubens, concretamente “San Sebastián atendido por un ángel”. Supone una asimilación cercana a la contra-manera, despojando a las figuras de tensión barroca mientras quedan aisladas con el fondo desaparecido en la penumbra. Pudo integrar, según Stastny, un retablo, del que formaría parte un “Bautismo de Cristo”, atribuido, en donde somete el prototipo del siglo XVI a un eclecticismo y adecuación a la plástica hispanoamericana, especialmente llamativo en la desmaterialización anatómica.

La convivencia de estilos en su obra madura se observa en los restos fragmentarios de pintura mural, situados en el interior del claustro de San Francisco que se le atribuyen. El afortunado hallazgo se produjo en 1974 coincidiendo con las labores de restauración efectuadas sobre la serie de 1671, revelando tres sectores deteriorados que generaron una animada polémica. Los fragmentos, fechados en torno a 1635-1640, evidencian la actuación de pintores manieristas que apostaron por un excelente dibujo, atrevidos escorzos y un colorido suave. Actualmente se conservan tres sectores fabricados en su capa pictórica con la técnica del temple a la caseína y sobre el soporte una aplicación preparada a base de sulfato de calcio. La imprimatura se cubrió completamente con almagre de color rojo. En términos generales la principal ventaja de este proceder se basó en la utilización de una mayor variedad de tonos, que podían ser inmediatamente comprobados al no secarse, si bien es cierto que la resistencia fue menor e impedía alcanzar variados matices en las veladuras<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 285.

<sup>236</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro...*, *op. cit.*, p. 46.

Conviene destacar las representaciones que colindan con la sala *de profundis* debido al alto grado de conservación y la calidad presente en sucesos concretos, despuntando “La visión triunfal en el carro de fuego” y “La visión en la Porciúncula”, adscrito a Jaramillo. En este último se plasma la aparición milagrosa a un santo en un interior eclesiástico, salpicado de una galería de personajes contemporáneos, al parecer tomados del natural y recortados sobre un fondo arquitectónico que huye a la distancia. Los mensajeros de Dios, que ocupan el extremo superior izquierdo, poseen similitudes estructurales y volumétricas con “La imposición de la casulla a san Ildefonso” en el tipo físico de la Virgen y en el lenguaje gestual del *Poverello*, presentado con las palmas extendidas hacia arriba. Los diseños del drapeado, consistentes en pliegues alternando líneas paralelas con ángulos en V, y la gama cromática anaranjada de reflejos tornasolados confirman un pincel idéntico<sup>237</sup>.

La intención verista parece haber progresado porque san Francisco es una figura cotidiana y sencilla, denotando un ojo observador preciso y sensible que parece ir dejando atrás el carácter aristocrático de la tendencia italianista. Asimismo, el espacio se delimita dentro de unas proporciones accesibles. Esta evolución se inserta dentro de las exigencias de inmediatez y claridad consideradas necesarias en los programas ornamentales de las órdenes monásticas, con preferencia a “destacar las virtudes de la vida humilde de la gente del pueblo y de la sencillez. La decoración más prominente del convento debía reflejar esa filosofía, la cual coincidía, a su vez, con las preferencias del movimiento artístico sevillano dirigido hacia el naturalismo”<sup>238</sup>. En “El milagro del agua”, inspirado en grabados de Sadeler, abundan los tipos humanos, mientras que “La estigmatización” muestra a un ser frágil con profundas arrugas, envuelto humildemente en la pesada tela del hábito, quedando atrás la grandilocuencia y la belleza etérea del arte precedente<sup>239</sup>.

También fueron lienzos de transición al Barroco los que supuestamente efectuó Andrés Ruíz de Sarabia, llegado a Lima en 1616, que seguían los caracteres de Roelas y Juan del Castillo. Stastny le atribuyó, dos representaciones en la Iglesia de Pueblo Libre que narran “La Bendición” y “El Sueño de Jacob”, discutidas y al parecer, no aceptadas, por otros investigadores como Jorge Bernales Ballesteros o Alfonso Pérez Sánchez.

---

<sup>237</sup> STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas...”, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>238</sup> STASTNY, Francisco: “Un muralista sevillano...”, *op. cit.*, p. 220.

<sup>239</sup> STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas...”, *op. cit.*, p. 31.



Éste último no consigna ejemplares en los Reyes y solamente le relaciona con una “Adoración de los Pastores” en el Museo de Córdoba, de tono rudo y seco en su ejecución, con elementos bassanescos que le aproximan también a Orrente, aunque la ejecución enlace más bien con la tradición leñosa de Céspedes-Pacheco<sup>240</sup>.

Contemporáneo a Jaramillo fue un autor escasamente conocido, llamado Pedro Reynalte Coello<sup>241</sup>. También de su misma generación localizamos a Pedro Gerardo que contrató con D. Perafán de Ribera y Mendoza (1643) una serie de doce óleos, a una vara y media de ancho cada uno, percibiendo catorce pesos de a ocho reales por unidad<sup>242</sup>, y Juan de Medina (act. 1635), ejecutor en tres meses de las figuras de pasta dedicadas a san Ignacio, san Francisco Javier y la Virgen para el jesuita Alonso Fuertes de Herrera, por doscientos diez pesos de a ocho reales<sup>243</sup>. En este incierto panorama, Rafael Ramos rescata noticias documentales sobre Bernardo Pérez Chacón, natural de Sevilla, según su última voluntad (1653), y participante en el intento de agremiación de los artífices limeños, confeccionando unas ordenanzas similares a las establecidas en la ciudad de La Giralda<sup>244</sup>. El único trabajo que se le encomendó, conocido hasta ahora, consistió en elaborar cuatro lienzos de gran formato sobre escenas josefinas para la capilla catedralicia de los carpinteros (1651). Serían colgados en parejas sobre los muros laterales y ricamente enmarcados, con incrustaciones doradas, por Asensio de Salas y Francisco Vázquez.

Muy interesante son las exigencias del comitente en cuanto a la calidad formal, técnica peninsular de preparación del soporte y los ricos pigmentos que debían emplearse: “gastando los colores más finos, y aparejados los dichos lienzos con imprimación como se acostumbra en España, en el mejor lienzo crudo que hallare, sin gastar en ellos los aparejos que se usan en esta ciudad de yeso y otras cosas sino meramente imprimación de aceite”<sup>245</sup>. Esto nos recuerda, como ya indicábamos, que si existía la posibilidad, la clientela exigente y culta, no solo demandaba una determinada iconografía sino que también perseguía la consecución de ciertos efectos, causantes de placer estético, atestiguando la existencia de una evolución de la mirada desde mediados

---

<sup>240</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España...*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>241</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, p. 42.

<sup>242</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar...”, *op. cit.*, pp. 12 y ss.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>244</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Un pintor sevillano en Lima: Bernardo Pérez Chacón”, *Laboratorio de Arte*, nº 17, 2004, pp. 471-473.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 472.

del siglo XVII. Pero aún son exiguas las informaciones sobre actividades concretas entre las décadas de 1640 y 1660 en la capital virreinal. La nota predominante, de un período caracterizado por escasez de piezas, es proporcionada por el triunfo de las corrientes naturalistas, entreviéndose un proceso de adaptación coincidente con el auge del retrato. Así, al promediar el siglo uno de los mejores pinceles anónimos de Lima, pintaba al catedrático Diego de Vergara y Aguiar (1650), haciendo gala de un dramático claroscuro que hace emerger su figura del tenebroso fondo mientras con la mano izquierda señala a su mesa de trabajo, donde se encuentra una Biblia Sacra y los textos de Aristóteles, garantía de la ortodoxia tomista de su pensamiento<sup>246</sup>.

#### 4. 6. 3. LOS GRANDES CICLOS EUROPEOS IMPORTADOS

Para el segundo tercio del seiscientos, la plástica andaluza se dejaba sentir en América con inusitada vitalidad, en gran medida debido al ciclo de importaciones zurbaranescas iniciado en torno a 1637-1638 con el “Apostolado” de San Francisco. El conjunto delata un grado alto de intervención del maestro, sobre todo en las efigies de Santiago el Mayor y San Bartolomé, aceptadas como de su mano, y cuya influencia se dejó sentir por la existencia de copias en la Iglesia de Pomata (Puno) e Italaque (Bolivia)<sup>247</sup>. Otro conjunto importante es el de los doce santos fundadores (h. 1640) custodiado en el Convento de la Buena Muerte que evidencia, en general, salvo por el excelente “San Bernardo de Claraval”, autógrafo del maestro de Fuente de Cantos, mayor intervención del taller en las vestiduras<sup>248</sup>. Interesante es la serie de arcángeles del Monasterio de la Concepción, ejemplares de su círculo, inspirados en los antiguos escritos de Dionisio Aeropagita que fueron revividos a través de grabados ejecutados por Gerard de Jode (1609-1617) según composiciones de Martin de Vos<sup>249</sup>. Su peculiar iconografía tendría una vasta repercusión en las series angélicas producidas en los Andes durante los siguientes decenios.

---

<sup>246</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 294.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 285; STASTNY, Francisco: “El apostolado limeño de Zurbarán”, *Cielo Abierto*, n° 31, 1985, pp. 54-60 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia del Arte Peruano”, en *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, BCP, 2014, pp. 128-153; p. 131.

<sup>248</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *El siglo de Oro de la pintura sevillana*, cat. exp. Lima, BCP, 1985, pp. 120-129, concretamente p. 120. Véase igualmente, WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 285, nota 26 para bibliografía de referencia.

<sup>249</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *El siglo de Oro...*, *op. cit.*, pp. 134-147. GISBERT, Teresa: “Las series de ángeles en la pintura virreinal”, *Revista Aeronáutica*, vol. XII, n° 31, 1976, pp. 60-66 y SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *El Barroco Iberoamericano: mensaje...*, *op. cit.*, p. 318.

Habría, desde la segunda mitad de la centuria, artistas y obradores dedicados a la copia de los modelos sevillanos en general y de Zurbarán en particular, tanto en la capital como en otros puntos geográficos del virreinato, atestiguando su enorme aceptación entre los círculos elitistas y el evidente sentido emulador que animaba el trabajo de los artífices. Así nos lo demuestra un “Cristo Crucificado con donante” conservado en el monasterio limeño de Nuestra Señora del Prado o el “Ciclo de las Tribus de Israel” en la Tercera Orden Franciscana (h. 1645), de un imitador que sigue los prototipos de un conjunto parecido, actualmente en Durham, aunque con un pobre resultado final en la factura de los pormenores anatómicos<sup>250</sup>. Una muestra adicional es “Santa Casilda” (Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana), cuyo estilo se ha relacionado con el círculo de Francisco de Escobar (act. 1645-1680), recreando el tipo juvenil de las santas vírgenes y mártires ricamente engalanadas<sup>251</sup>.

Del Cuzco procede un crucificado, según José de Mesa y Teresa Gisbert, datado en torno a 1630<sup>252</sup>. En Perú esta iconografía tendrá como prototipo un ejemplar procedente de la colección Lavalle (c. 1630-1635), descubierto en 1967 por el marqués de Loayza, y conservado en el Museo de Chicago desde 1994. Se trata de una imagen de Cristo captada en plena inspiración, momento que precede a la exaltación del último suspiro cuando lanza las trágicas palabras al Padre Eterno. Crucificado con cuatro clavos y situando las piernas en paralelo apoyadas en el subpedáneo, la imagen del Redentor participa del modelo promulgado por Pacheco conforme a sus propios criterios de decencia. La cabeza, reclinada sobre el hombro izquierdo, y la mirada dirigida al cielo con dolorosa pero resignada expresión, muestra a un hombre sufriente que acepta el sacrificio. Según el Concilio de Trento convenía pintar al Señor con escasos rastros de sangre para subrayar su parecido con la hostia en el milagro de la consagración durante la misa. La figura, de depurado diseño anatómico, cubre su desnudez con un deslumbrante perizoma blanco de pliegues paralelos que se sitúa en el centro geométrico. A pesar de algunas intervenciones desafortunadas en el paisaje del

---

<sup>250</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *El siglo de Oro...*, *op. cit.*, pp. 130-133  
WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia...”, *op. cit.*, p. 131. Se ha atribuido por Benito Navarrete Prieto a la criolla limeña, y aficionada a la pintura, Juana Valera de Escobar, que según su testamento, practicado en 1667, poseía varias piezas de su autoría cercanas a la estela zurbaranésca como las referidas a los infantes de Lara o las Tribus de Israel. LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar...”, *op. cit.*, p. 28.

<sup>251</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, pp. 287-288.

<sup>252</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 116-117.

fondo, el rostro, manos, pies, y brazos están íntegros, pudiéndose atribuir por su precisión en el dibujo y la delicadeza de la carne al mejor estilo de Zurbarán<sup>253</sup> (Fig. 1).

También corresponde con el pincel del maestro otro crucificado efectuado a mediados del siglo XVII y custodiado en el Museo del Convento de la Merced (Cuzco). Martín S. Soria fue el primero en señalar la posible influencia de Zurbarán en la pieza, por entonces adscrita al estilo de Velázquez. Guinard lo consideró una réplica de otra versión situada en la iglesia de Motrico y también se le relacionó con el “Crucificado con san Juan, la Magdalena y la Virgen” (1655, colección particular de Londres). Parece más bien ser una obra autógrafa, que recuerda al Cristo expirante de la iglesia de Motrico y al mencionado en el párrafo anterior, que emociona por su dulzura, bella expresión resignada y blando modelado cercano a Guido Reni. Su rostro surcado de regueros sangrientos está en correspondencia con el gusto de la clientela hispanoamericana. El título de la cruz, escrito sólo en latín o cortado en el sector superior, recrea la redacción usada por Pacheco que combina dos textos evangélicos, sin adaptarse a las exigencias de veracidad histórica: “HIC. EST. IESVS. NAZA/RAENVVS. REX. IVORVM”. Se trata de una composición importante que irradió su influencia en el medio artístico local (Fig. 2). Por ejemplo, en la Iglesia de San Pablo existe una copia antigua y Stastny indica otra en la colección limeña de Carlos Mendívil Duarte<sup>254</sup>.

En Potosí el tenebrismo era cultivado por Francisco de Herrera y Velarde (doc. a partir de 1653, m. 1694), autor de un “Ecce Homo” (1663) en las mónicas de Potosí, e Ignacio de Ries (1616-c. 1665?), con otra versión recientemente analizada de Cristo en la cruz (1646) que renueva la dificultosa tarea histórica de dirimir entre la producción del maestro, incluido el taller, con la de sus discípulos, seguidores e imitadores, proyectada a Hispanoamérica mediante la recreación de su nervio espiritual<sup>255</sup>. En esta línea se ha decantado una “Virgen de los Reyes” (1662) elaborada por Bernabé de Ayala (h. 1600-1672) bajo el sistema de “esculturas pintadas”, ejemplo de esa vívida

---

<sup>253</sup> DELENDÁ, Odile y ROS DE BARBERO, Almudena: *Francisco de Zurbarán, 1598-1664: catálogo razonado*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, pp. 332-334.

<sup>254</sup> *Ibid.*, pp. 649-650. Para el crucificado de Motrico véanse las pp. 335-336.

<sup>255</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Un crucificado de Ignacio de Ries en Potosí”, *Laboratorio de Arte*, n° 27, 2015, pp. 605-610.

circulación de imágenes en el mercado artístico tan demandado en las investigaciones actuales<sup>256</sup>.



Fig. 1. *Crucificado*, Francisco de Zurbarán, c. 1635-1640, Nueva York, colección particular

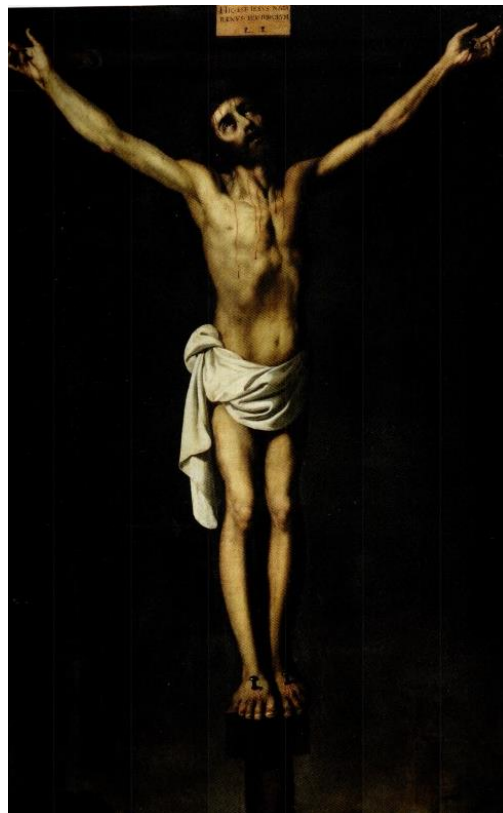


Fig. 2. *Crucificado*, Francisco de Zurbarán, c. 1655, Museo del Convento de la Merced de Cuzco

Pese a la difusión de este tipo de cuadros, los pintores andinos se irían despojando de la impronta realista andaluza para apropiarse de los modelos de santas mártires o arcángeles, transformándolos en plasmaciones de belleza ideal y volumetría plana en la que será cada vez más difícil reconocer las fuentes de inspiración originales. Completa la presencia de pintores andaluces, Juan de Valdés Leal (1622-1690) con la serie conformada por ocho grandes lienzos sobre la vida de san Ignacio de Loyola (1665-1669) para la Iglesia de San Pedro<sup>257</sup>, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), de quien permanece en el Convento de los Descalzos un “San José con el niño” procedente de su taller y José Ribera (1591-1652), interventor en algunos ejemplares del

<sup>256</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Una pintura original de Bernabé de Ayala en Lima”, *Archivo Hispalense*, tomos L-LI, n° 153-158, 1958, pp. 1-7 y HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Bernabé de Ayala, pintor”, *Archivo Hispalense*, tomo 55, n° 168, 1972, pp. 1-28.

<sup>257</sup> KINKEAD, Duncan T.: “Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 283-301 y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988, pp. 186-193.

apostolado que pertenece a la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana, analizados por Tord<sup>258</sup>.

Éstos carecen de firma y no se han encontrado referencias documentales que permitan precisar su emplazamiento original, aunque cabría la posibilidad de que, debido a la erección de la institución religiosa entre 1777 y 1803, fuese una donación anterior o perteneciesen a los jesuitas. Mismamente hay dificultades para determinar si en origen fueron concebidos unitariamente o salieron de diferentes manos. Por ejemplo, “San Pedro” y “San Mateo” recuerdan en su sentido compositivo a los formalismos de Ribera, mientras que “San Pablo” denota la blandura murillesca, tratándose posiblemente de una copia, y “San Simón” deriva de Rubens. Aun así, es tal la similitud temática, técnica y en dimensiones que no se descartó la elaboración bajo una sola dirección. Según Wuffarden, la mayoría de estos cuadros se basaba en el Apostolado incompleto que hacia 1618 realizó Rubens para el duque de Lerma, hoy en el Museo del Prado, siendo la más cercana al conjunto limeño la que se encuentra en la sacristía de la iglesia de San Francisco el Grande, probablemente copiada y remitida a Perú con ocasión de la apertura de la nueva Casa de Ejercicios Espirituales<sup>259</sup>.

Aunque la escuela sevillana penetró de manera sistemática, llegando a tener un papel preponderante en la formación del Barroco pictórico en América, existieron otros focos igualmente significativos, y tal vez, abordados de manera secundaria dentro de la historiografía general. Nos estamos refiriendo a la presencia simultánea de las imágenes de la corte madrileña, concretamente de Vicente Carducho (h. 1576-1638) y Bartolomé Román (h. 1585-1647). El primero hizo constantes envíos de obras suyas al Virreinato del Perú por intermedio de Bartolomé Astete de Ulloa, funcionario de las cajas reales de Lima y Potosí. Entre ellas destacan los cuatro lienzos expuestos en la sala capitular de la catedral limeña.

El ciclo de Las Postrimerías, donado en 1631, por el clérigo Domingo de Almeyda descarta la narración global del tema y opta por una división en cuatro lienzos apaisados, centrados en “La Resurrección de los Muertos”, “El Juicio Final”, “Los

---

<sup>258</sup> TORD, Luis Enrique: “El Apostolado de la Tercera Orden Franciscana”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 303-313 y “El apostolado de La Casa de Ejercicios de la Tercera Orden de San Francisco”, en *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima*. Lima, BCP e Instituto Peruano de Cultura Hispánica, 1986, pp. 47-50.

<sup>259</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia...”, *op. cit.*, pp. 134-135.

Condenados” y “Los Elegidos”<sup>260</sup>. Con aproximadamente 2,50 metros de largo cada uno, los episodios se dividen en dos mitades claramente diferenciadas, dicotomía acentuada “por un tratamiento estilístico deliberado que opone al italianismo idealizado de las partes altas, un naturalismo de inspiración flamenca en las zonas inferiores”<sup>261</sup>. Esta dualidad estilística es propia de otros personajes de su generación, siendo un vivo reflejo de su propia teoría.

Los notables estudios anatómicos recuerdan a Martin de Vos, alternando con algunas citas a Miguel Ángel y la omnipresente influencia de las estampas en las actitudes de ciertos personajes, como aquel visto de espaldas en el sector derecho del “Juicio Final” que deriva de la serie del Credo grabada por Adrian Collaert. La agudeza del trazo y el correcto manejo de los pliegues se combinan con una búsqueda constante de unificación cromática, persiguiendo la integración barroca de las formas con los ideales de belleza mediterráneos. Ya insinuábamos que la imagen del Juicio, con una dilatada evolución iconográfica que pasó por Signorelli (1499), Miguel Ángel (1536-1541) y Rubens (1616), aparte de no ser frecuente en Europa, a partir de 1630, solía abogar por la unidad. En Lima, se eligió el antiguo formato medieval estratificado en segmentos horizontales para satisfacer las necesidades de ilustración piadosa. “El realismo sobrecogedor de las representaciones anatómicas y el phatos solemne (...) deben haber causado una profunda impresión en la sociedad colonial y haber abierto nuevas perspectivas a los artistas limeños de la época”<sup>262</sup>.

También vinculada a nuestro tratadista-pintor es una “Santa Catalina de Siena”, enviada a Las Indias en 1631 junto a seis iconos sagrados, cinco retratos de la familia real a sesenta y seis reales, y dos países, siendo la mercancía de más valor un “San Juan Evangelista” de dos varas y media de alto, cotizado en ochocientos ochenta reales<sup>263</sup>. Los envíos abarcaron varios años, a juzgar por un “San José con el niño en brazos”, de su taller y réplica exacta de otro firmado en 1632 para los Trinitarios Descalzos de Madrid<sup>264</sup>. En último lugar, para el refectorio de la Tercera Orden Franciscana se encuentra un “San Diego en éxtasis”, variante de uno custodiado en el Museo de Bellas

---

<sup>260</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura”, en *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, BCP, 2004, pp. 241-269, concretamente, pp. 247-252.

<sup>261</sup> STASTNY, Francisco: “Vicente Carducho y la escuela madrileña en América”, en *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2002, pp. 1295-1312.

<sup>262</sup> *Ibíd.*, p. 1299.

<sup>263</sup> *Ibíd.*, p. 1301, nota 12.

<sup>264</sup> *Ibíd.*, pp. 1301-1302.

Artes de Valladolid. Sobre un fondo de cielo neutro, el santo alado se suspende por los aires con ambos brazos extendidos, solución que repitió unas décadas más tarde Francisco de Escobar en “La profecía de la venida de san Francisco” (1671)<sup>265</sup>.

Algún tiempo después, los jesuitas encargaron al cordobés Bartolomé Román, pintor en la ciudad del Manzanares, unos arcángeles, ejecutados alrededor de 1635-1640, similar a una conocida serie madrileña guardada en el convento de las Descalzas Reales. Su producción asegura las dependencias al estilo de Carducho en su grave y severa compostura. No obstante, en sus arcángeles, inspirados en modelos de Hieronymus Wierix (1553-1619) sobresalía el alegre colorido veneciano y la armonía de los fondos paisajísticos que se sumaba al empaque monumental de los mensajeros divinos, acompañados de atributos identificadores<sup>266</sup>.

La delicadez en los tipos y el evidente atractivo que despertaron en las grandes fundaciones eclesiásticas estuvo en conflicto con la continuada introducción de motivos apócrifos inspirados en la copia libre del fresco descubierto en la Iglesia de San Ángel, Palermo (1516). Ocuparon durante la Contrarreforma un puesto de honor en la cosmogonía cristiana al verse en su figura al soldado militante que defendería a la Iglesia de la agresión reformista y en el Virreinato del Perú las autoridades promovieron su culto en los Andes debido a su carácter devocional, llegando a constituir en el siglo XVIII uno de los géneros favoritos de la pintura local. De una generación posterior es Juan Carreño de Miranda (1614-1685), retratista en la corte de Carlos II, del cual Soldán Boza notifica un “Martirio de san Sebastián” en la extensa galería de los Descalzos supuestamente con la firma perdida después de su restauración.

La pinacoteca catedralicia alberga también la serie de los doce meses del año, situada en la antesacristía y atribuida al taller de los Bassano, erigiéndose como una valiosa colección<sup>267</sup>. El Zodíaco formaba parte de una cultura astrológica de origen clásico, fundido con el humanismo cristiano renacentista. En el caso de la

---

<sup>265</sup> *Ibíd.*, pp. 1302-1303.

<sup>266</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España...*, *op. cit.*, pp. 90-92; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E: *Historia de la pintura española: escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Diego Velázquez, 1983, pp. 313-328, concretamente para la serie p. 320, FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002, pp. 191 y ss.

<sup>267</sup> UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel: “Los Signos del Zodíaco de los Bassano”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 213-237 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La Catedral de Lima y el triunfo...”, *op.cit.*, pp. 253-262.



representación pictórica, los motivos tendieron a relacionarse con ciclos agrícolas, estacionales o los meses del año. En el caso que nos ocupa, la docena de lienzos describen las labores campestres siguiendo las etapas del calendario europeo. El gran éxito de piezas de este tipo en las colecciones particulares se explica en su ambivalencia significativa, pudiendo ser interpretada como sacra o profana de acuerdo con el contexto del que colgaran y la erudición de su dueño<sup>268</sup>.

Las escenas del zodiaco pasaron al templo limeño como parte de los bienes legados por el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros, demostrativo, como ya hemos reseñado, del gusto diverso y cosmopolita de los particulares, aficionados a todas las temáticas, hecho que no estaba reñido al pensamiento o cargo ocupado por el propietario<sup>269</sup>. Como en ejemplos anteriores se detectan diferentes calidades lo que llevó a una atribución general a todos los hermanos Bassano afincados en el taller. Otros estudiosos han percibido, en cambio, la difusión tardía de sus temas más populares, plenamente aceptados en la península ibérica, distinguiéndose tres grupos diferenciados: el primero, de estirpe plenamente bassanesca, un segundo, con un marcado hibridismo que remite a maestros flamencos activos en la región del Véneto, como Ludovico Pozzoserrato (1550-1605), y, finalmente, un tercer sector con un estilo cercano a pintores nórdicos activos en Venencia<sup>270</sup>. Sea como fuere, testimonia la difusión de este tipo de producción en el virreinato peruano, dejando una impronta considerable durante el último cuarto del siglo XVII.

No es de extrañar por ello que Diego Quispe Tito, elaborase una serie similar en pleno auge de la “Era Mollinedo” (1681), época que marcaba el punto de partida para la escuela pictórica cuzqueña, basada por entonces en la emulación del Barroco europeo<sup>271</sup>. Pese a estar incompleta su concepción resulta diametralmente opuesta a su homólogo capitalino al tratarse de una versión cristianizada de los signos astrológicos, identificándose con pasajes cristológicos y otros fragmentos extraídos de las Sagradas

---

<sup>268</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia...”, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>269</sup> Incluso algunos escultores, como el hermano Pedro Roestz, trabajan relojes de bolsillo para particulares que marcaban las horas, los días de la semana, los meses del año y los movimientos aparentes de los signos del zodiaco. En la sacristía de la catedral de Santiago de Chile aún se conserva uno de esta índole, aunque evidentemente de mayores dimensiones. Véase: BENAVIDES RODRÍGUEZ, Alfredo: *La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1988, p. 245.

<sup>270</sup> UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel: “Los signos del Zodiaco por los Bassano”, en *El Zodiaco en el Perú. Los Bassano y Diego Quispe Tito*, cat. exp. Lima, BCP, 1987, pp. 9-42.

<sup>271</sup> ENRIQUE TORD, Luis Enrique: “La serie del Zodiaco de Diego Quispe Tito”, en *El Zodiaco en el Perú. Los Bassano y Diego Quispe Tito*, cat. exp. Lima, BCP, 1987, pp. 43-68.

Escrituras. Mediante la copia literal de estampas, recogidas en la “Emblemata Evangélica” inventada por Hans Bol y grabada por Adrian Collaert (1585), se persiguió hacer coincidir los signos celestes con los meses del año, mostrando que el Redentor dio los astros a la humanidad, con el propósito de revocar los rebrotes idolátricos<sup>272</sup>.

En el contexto de la cultura virreinal andina fue relativamente frecuente el cultivo de la ciencia astrológica entre los letrados criollos y extranjeros, como pone de manifiesto el “Opúsculo de Astrología en Medicina y de los términos y partes de la astronomía necesarias para el uso de ella”, escrito en los Reyes por Juan de Figueroa (1660), alto funcionario de la Casa de la Moneda, regidor del cabildo y familiar de la Santa Inquisición, por lo que el libro contó desde el principio con la licencia eclesiástica. Simultáneamente, los astros se vinculaban con las creencias míticas prehispánicas como se observa en el complejo sistema de los caminos rituales que recorrían Cuzco, vinculando entre sí los diferentes templos<sup>273</sup>. En cuanto a las circunstancias del encargo, todo indica, de acuerdo a un testimonio de Uriel García, recogido por el matrimonio Mesa y Gisbert<sup>274</sup>, que el ingreso de las pinturas al templo mayor se habría producido en una época moderna, procediendo de la casa de los Valdés Bazán, condes de la Laguna, de donde habían sido trasladadas en el siglo XX como parte de un donativo o legado testamentario.

Para cerrar este sucinto recorrido, hemos de mencionar que la presencia de Rubens, y de cuadros flamencos en general, como esbozábamos en páginas anteriores, no ha pasado desapercibida para los investigadores<sup>275</sup>. Siguiendo esta premisa, en el Monasterio de la Concepción se conserva una “Vida de la Virgen”, firmada y fechada por Simón de Vos (1603-1676), si bien de mayor relevancia y atención, al servir como fuente de inspiración para copias posteriores, han sido los once lienzos de gran formato

---

<sup>272</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia...”, *op. cit.*, p. 138.

<sup>273</sup> *Ídem.*

<sup>274</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>275</sup> Véase: STASTNY, Francisco: “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, en *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 299-330; MARIAZZA FOY, Jaime: “Grabadores flamencos del siglo XVI”, en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 47-55; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Pedro Pablo Rubens y sus grabadores”, *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 57-69; S. SORIA, Martín: “Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 5, 1952, pp. 73-85; STASTNY, Francisco: “La pintura latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens” en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 331-343 y MESA, José de: “La influencia de Flandes en la pintura del área andina”, *Revista de Historia de América*, nº 117, 1994, pp. 61-82.

sobre la vida de Cristo que se encontraban en la Orden Terciaria franciscana, ahora en el Convento de San Francisco, atribuidos a Rubens y su taller por Ugarte Eléspuru<sup>276</sup>.

El visible cambio estético observado en unos y otros le hace pensar que intervinieran discípulos, algo habitual en los sistemas de trabajos gremiales. Respecto a su origen y procedencia, cree que pudieron ser propiedad del marqués de Lara, noble limeño, cuyos bienes, tras la expulsión de la Compañía (1768) fueron rematados en pública subasta. Por otro lado, del estudio general acepta su origen flamenco aunque con reservas en cuanto a las autorías. Así pues, “La entrada de Jesús en Jerusalén” posee rasgos de Rubens, Van Dyck y Jordaens, pero otros son réplicas de originales del maestro e, incluso, ajenos a su círculo más próximo. Ello le permite afirmar que, excepto dos, el resto acaso fueron gestados de los remanentes del taller y remitidos a Indias por sus herederos.

Lejos de aceptarse una tendencia general tanto la datación como las atribuciones aún se encuentran sin resolver. Respecto al primer asunto, Eléspuru propone la llegada de las piezas con posterioridad a la muerte de Rubens y anterior a la desaparición de Jordaens, es decir, entre 1640 y 1678, cronología respaldada por la referencia dada en 1674 por el fraile Juan de Benavides: “valientes y devotas pinturas ejecutadas en lienzos de tres varas de alto, sentadas sobre vistosas alfombras de azulejos, en que al vivo se representa la Pasión del Redentor del Mundo, invención de Pablo Rubenio”<sup>277</sup>.

La versión alternativa, propuesta por Saldías Díaz<sup>278</sup>, sitúa algunas representaciones en la órbita de Gerard Seghers, en torno a los años cincuenta. En cuanto a la segunda cuestión, los acercamientos clásicos de Gento Sanz, o Peña Prado<sup>279</sup>, mantienen la opinión de Eléspuru, esto es, la presencia de una cantidad importante de artífices durante el proceso creativo, nombrándose a Jordaens, Van Dyck y Brueghel el Viejo. El interés por determinar la participación de cada uno de ellos y la

---

<sup>276</sup> UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel: “Rubens en la Pinacoteca Franciscana”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 239-263 y ANCHI LEÓN, Lino: *La Serie de La Pasión de Cristo de la Orden Terciaria de San Francisco de Lima: atribución, significado, e importancia dentro del arte barroco limeño del siglo XVII*, tesis de maestría. Lima, PUCP, 2017.

<sup>277</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia...”, *op. cit.*, p. 133.

<sup>278</sup> SALDÍAS DÍAZ, Fernando: “Rubens y las grandes pinturas de la serie de la pasión de la Tercera Orden Franciscana”, en *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2012, pp. 809-822.

<sup>279</sup> GENTO SANZ, Benjamín: *San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima, Torres Aguirre, 1945, pp. 317-333 y PEÑA PRADO, Juan: “Ensayos de arte virreinal”, en *Lima precolombina y virreinal*. Lima, Artes Gráficas Tipografía Peruana, 1938, pp. 142-171.

plausible hipótesis de que el conjunto poseyera dos escenas más, son aspectos que dotan recientemente a los once cuadros de una indiscutible modernidad dentro de la vida cultural peruana<sup>280</sup>.

#### 4. 6. 4. LA PINTURA MÁS ALLÁ DE LA CAPITAL: QUITO, NUEVA GRANADA Y CUZCO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

En el norte, las ciudades de Quito y Santa Fe de Bogotá comenzaron a erigirse como centros productivos independientes, aunque de estilos pictóricos íntimamente relacionados debido a la circulación constante de los mismos artistas y la influencia de los maestros italianos de décadas anteriores. Las representaciones a comienzos del XVII tuvieron una paleta oscura, suaves contrastes lumínicos y pequeñas dosis de naturalismo, suficientemente ilustrativas para adivinar la influencia ejercida por la importación de lienzos sevillanos. Hubo varios artífices activos durante estos años de transición como Pedro Gómez, Pedro Navarro y los nativos Alejandro Rivera, Juan del Castillo, Francisco José Gocial y Miguel Ponce, de los que ningún ejemplar se ha conservado.

No obstante, a partir de 1610, uno de los creadores más influyentes era Mateo Mexía (act. 1615-1630), mestizo nacido en Riobamba. Susan Verdi ha publicado recientemente un completo estudio en el que persigue poner en valor su amplia trayectoria, a través de documentos inéditos, completando los escasos trabajos elaborados sobre el autor, considerado, hasta hace poco, como un eslabón secundario<sup>281</sup>. Lejos de aquellos argumentos que destacaban la visión arcaizante y los resabios medievales en la interpretación pictórica, la investigadora revela a Mexía como un innovador y exponente visual de un pluralismo lingüístico, aprovechado por los pintores quiteños de posteriores generaciones: “Mexía’s ability to transform his printed sources into massive canvases of complex compositions that seamlessly meld Renaissance and Mannerist stylistic conventions, text and image, representational figures and symbolic

---

<sup>280</sup> ANCHI LEÓN, Lino: *La Serie de La Pasión de Cristo de la Orden Terciaria...*, op. cit.

<sup>281</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “The Painter Mateo Mexía”, *The Americas*, vol. 16, nº 4, 1960, pp. 385-396; SORIA, Martín S.: *La pintura del siglo XVI...*, op.cit., p. 100; STRATTON-PRUITT, Suzanne L.: *El arte de la pintura en Quito colonial*. Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2012, pp. 30-33 y VERDI WEBSTER, Susan: “Mateo Mexía and the Languages of Painting in Early Colonial Quito”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 17, nº 5, 2016, pp. 409-432.

forms, pictorial illusionism and flat gold surfaces eloquently demonstrates his enormous creative capacity”<sup>282</sup>.

Resulta evidente, a partir de las noticias arrojadas en el citado trabajo, el éxito alcanzado entre sus contemporáneos trabajando no solo al servicio de importantes órdenes religiosas sino también de particulares que, a veces, actuaban de intermediarios introduciendo los lienzos en la dinámica mercantil. Por ejemplo, en mayo de 1622 firmó un contrato con el comerciante Juan Moscoso para crear nueve lienzos, cuatro de la Santísima Trinidad y los cinco restantes del Ecce Homo acompañado de Pilatos, que debían ser “*buenos*”<sup>283</sup>.

En 1630 acuerda con el prior del monasterio agustino de Riobamba representar doce santos de gran formato para el altar mayor del templo: “que todos doce cuadros han de ser pintados en lienzos de Santos con sus trazos con que cupieren y algunos de media talla cornisas y frontispicios y remate pintados a prospección además se ordenan ser pintados a toda perfección de escultura y contenido del dicho Padre Prior y conforme a la memoria de los Santos que le diere y en la forma de pintura y escultura (...) que tengo que poner todos los tintes y colores a mi costa y la manufactura y los gastos en colocar (...) el padre prior dará todas las maderas para los cuadros”<sup>284</sup>. En este sentido se advierte en las fuentes la labor de un individuo letrado y conocedor del sistema burocrático para emplearlo en su beneficio. Al contrario de lo que podría considerarse la demanda constante indica una apreciación positiva de su labor por parte de la comunidad local, facilitándole un estilo de vida acomodado.

Tal vez su obra más conocida sea “San Francisco con la Orden Tercera”, tela firmada y fechada en 1615, identificada por José Gabriel Navarro en términos despectivos durante una visita al convento franciscano, hecho que indudablemente debió marcar la escasa fortuna crítica de Mexía para otros historiadores: “entre los cuadros del claustro bajo hay uno bastante malo que representa a San Francisco rodeado de muchos santos y reyes de la tercera orden”<sup>285</sup>. Se trataría de una composición alegórica dedicada a exaltar la vinculación del santo de Asís con la sociedad laica.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 414, cita 31.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 415, cita 36.

Su marcado hibridismo lo acercaría a otras personalidades contemporáneas del sur andino como Gregorio Gamarra o Luis de Riaño. En este caso particular combina el canon alargado de la tradición quinientista, proveniente de la Escuela de San Andrés donde parece haberse formado, con caracteres medievales tanto en las diferencias de escala como por el empleo de realces dorados no restringidos exclusivamente a los elementos iconográficos de índole sagrada sino repartida por varios sectores del cuadro, con el objetivo de animar la narración y estimular los ojos del espectador en unos interiores tenues. Igualmente esta suerte de brocateado unía diseños libres con otros extraídos de los sellos prehispánicos, resultando en unos efectos visuales muy similares a los hallados en los textiles prehispánicos, posibilitando asociaciones simbólicas legibles por el público andino al tratarse de una técnica abstracta<sup>286</sup>.

Los textos pintados en las filacterias mediante letras latinas resultan sofisticados, dando buena cuenta de la sensibilidad y formación de nuestro autor con elaboradas abreviaturas, que pueden invertirse para respetar la perspectiva de los personajes protagonistas de la escena, una práctica común en las fuentes grabadas europeas de comienzos del seiscientos<sup>287</sup>. La monumental figura del patriarca franciscano adopta la postura de un Crucificado, mostrando sus llagas en clara alusión a su condición de *alter Christus*, mientras se eleva sobre un globo terráqueo secundado por dos espadas y coronas doradas, alusivas a la renuncia de los bienes terrenales que los fieles, amparados por su guía espiritual y arrodillados en actitud piadosa, debían imitar para alcanzar la salvación. (Fig. 3).

San Francisco vincula a través de su actitud las esferas terrestre y celestial, siendo recibido por la Santísima Trinidad, acontecimiento milagroso al que acuden una serie de testigos trabajados bajo formalismos fisonómicos similares, cuyo sentido unitario es solamente superado por algunas vestimentas y atributos diferenciadores. Entre ellos destacan, en primer plano, san Luis, Rey de Francia y patrón de la orden, san Roque, santa Isabel de Hungría y santa Clara. Superando el espacio ilusionista localizamos dos escudos que a la vez que enmarcan al grupo potencian el carácter simétrico de la escena.

---

<sup>286</sup> *Ibíd.*, p. 417.

<sup>287</sup> *Ibíd.*, p. 418.

“The complex composition, axial organization, frozen iconic poses, hierarchies of scale, stylized anonymous faces, and above all the liberal application of illusion-shattering gold leaf and lettered texts to the painted Surface constitute the hallmarks of Mexía’s style, elements that led to his characterization in the literatura as an “archaizing” painter. Irrespective of his reportedly anachronistic tendencies, Mexía inventively and masterfully mixed forms, styles, and techniques from different chronological periods and geographical origins”<sup>288</sup>.



Fig. 3. *San Francisco con la Orden Tercera*, Mateo Mexía, 1615, Museo de San Francisco, Quito

Basándose en este particular estilo se le atribuyen otras piezas como “El triunfo de Cristo”, actualmente en el Museo Jijón y Caamaño e inspirado en un grabado del francés Juan de Courbes (1592-c. 1641) que por las palpables similitudes en cuestiones estilísticas e iconográficas se ha considerado el acompañante del ejemplar anterior.

<sup>288</sup> *Ibíd.*, p. 419.

Autógrafo es un “San Miguel” (1615), de elegante gesto y pose manierista, perteneciente a la colección franciscana y, en los mismos términos, “La Anunciación” (1615), basada en una estampa de Hendrick Goltzius (1578) en la que María levanta la vista del libro para recibir a san Gabriel, acentuando su papel como portadora del Redentor. Ciertamente nuestro artífice se inspira en modelos europeos pero consigue, con su alta habilidad técnica, hacer valer sus originales dotes compositivas en un acontecimiento que hasta ese momento no había penetrado en Quito, siendo en palabras de Navarro, “el primero en su clase”<sup>289</sup>, convirtiéndose en un punto de inflexión dentro de los asuntos practicados en la pintura boliviana.

La Virgen es presentada como modelo de devoción femenina, recurriéndose a símbolos tradicionales para subrayar la piedad y pureza de su alma como las azucenas, a la par que con una postura cercana al suelo incide en la idea de humildad. Por supuesto transformó la impresión que la versión de Goltzius suscitaba con una amplia gama de significativos recursos: redujo la cantidad de mobiliario, inclinó el punto de vista y eliminó la profundidad espacial adelantando una pilastra, otorgando mayor intimismo al sagrado acontecimiento. La ventana se acerca, recogiendo un celaje nuboso en pleno amanecer, y la gloria celestial se reduce significativamente, quizás para hacer más asumible el misterio de la Encarnación que debía acomodarse a los nuevos parámetros de la realidad americana. La pose de María establece una relación más directa con el arcángel, dispersando libremente rosas y otras flores de cuatro pétalos sobre el suelo. Para terminar, el jarrón de lirios blancos es sustituido por un heterogéneo y colorista conjunto floral. Todas estas modificaciones dan como resultado un ejemplar visualmente poderoso salpicado de exquisitos refinamientos<sup>290</sup>.

En la generación siguiente el panorama pictórico se vio renovado gracias a la actividad desplegada por el jesuita Hernando de la Cruz (1592-1646), panameño de padres sevillanos. Su formación transcurrió durante su adolescencia cuando se trasladó a la Ciudad de los Reyes para aprender el oficio de pintor en un ambiente dominado por los italianos. Años más tarde se estableció en Quito donde, de acuerdo a una tradición, ingresaría en la Compañía de Jesús (1622) tras evitar perder milagrosamente la vista

---

<sup>289</sup> *Ibíd.*, p. 430, cita 51.

<sup>290</sup> *Ibíd.*, pp. 426-430.



durante un duelo de esgrima<sup>291</sup>. Tras profesar como hermano jamás abandonó la pintura, tan necesaria para los fines de la orden, según anota Morán de Butrón: “sus superiores le ocuparon en el ejercicio de pintar, a que acudió con toda prontitud y gusto”<sup>292</sup>. Así pues, hizo para Quito labores similares a las que Bitti dejó en Cuzco, esto es, decorar las principales iglesias con el propósito de lograr una eficaz conversión entre los naturales. Como ya hemos observado en otros autores, de su vasta producción quedan escasos ejemplares en el presente, comparado con los muchos testimonios escritos sobre ella, que afirman su incansable quehacer ornamentando con lienzos y murales toda la iglesia, incluida los espacios de tránsito y los aposentos. Según el padre Mercado era una imagen suya el “San Ignacio ofreciendo su corazón a la Santísima Trinidad” (1622-1646), custodiado en la sacristía del templo.

En palabras de José María Vargas: “Este lienzo, perfectamente conservado, permite distinguir, por el estilo y el colorido, los demás cuadros pintados por el célebre hermano Hernando, que se hallan en la sacristía y en los pilares de las naves laterales, todos ellos guarnecidos de marco colonial de idéntica factura. Representan escenas de la vida de la Virgen, alegorías místicas, San Juan Nepomuceno, Patrono de la Compañía y la muerte de San Ignacio. La composición es a base de muchas figuras humanas y de pocos colores dominantes, el rojo, el verde opaco, el morado y el azul”<sup>293</sup>. Por otra parte, junto a una pareja de representaciones sobre “El Juicio Final” y “El Infierno”, compuestos con fines moralizadores, se le considera el ejecutor del único retrato original de “Santa Mariana de Jesús” (h. 1645) en el monasterio del Carmen Antiguo. Promovida por los jesuitas y supuestamente pintada a la vista de su cadáver, esta “vera efigie” de la beata ha servido como fuente primordial para toda la iconografía del personaje generada *a posteriori*<sup>294</sup>.

Cambiando de tercio, la ciudad de Santa Fe de Bogotá, centro cultural del reino de Nueva Granada, se caracterizó en aquel tiempo por una positiva situación artística, debido a la existencia de auténticas dinastías, las cuales transmitían el oficio de padres a hijos en sucesivas generaciones. Una de las primeras sagas familiares fue la de los Acero, fundada por Antonio Acero de la Cruz (h. 1600-1669), hijo del artesano

---

<sup>291</sup> VARGAS, José María: *El arte ecuatoriano*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2004, p. 171.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>294</sup> STRATTON-PRUITT, Suzanne L.: *El arte de la pintura en...*, *op. cit.*, p. 33 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, pp. 290-291.

zamorano Alonso Acero y hermano de otros pintores de menor categoría como Bernardo, Jerónimo y Juan. Además de cultivar la poesía, demostró algunas dotes para el arte pictórico porque dejó al morir un importante número de lienzos cuyas maneras retardatarias ilustran la persistencia del repertorio formal “romanista”. Esto puede apreciarse en dos de sus composiciones seguras: “La Inmaculada Concepción” para las Recoletas de San Diego, otra similar para la Iglesia de Santa Bárbara (1641), con perfiles muy definidos y pliegues angulosos acompañada de dos ángeles en marcado escorzo de evidente sabor clásico, “Santo Domingo en la Batalla de Monforte” (1651) y “La Virgen del Rosario con San Ignacio y San Francisco Javier” que preside el retablo mayor de la Iglesia de las Aguas<sup>295</sup>.

Pero sin duda, el taller que mejor definió el camino que marcaría la evolución de la pintura santafereña fue el de la familia Figueroa, introductores de un tenebrismo mitigado que alcanzó su punto culminante en la generación siguiente con Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). Su posible fundador fue Baltasar de Figueroa “El Viejo”, documentado desde el primer tercio del seiscientos en Bogotá y en la iglesia de Turmequé, que conserva los “Desposorios de la Virgen” versión relacionada con uno de los grabados de Adriaen Collaert (ca. 1560- 1618) sobre pintura de Johannes Stradanus (1523-1605)<sup>296</sup>.

Recientemente se discute sobre la verdadera identidad y origen del patriarca al afirmarse que existieron dos artistas homónimos que la historiografía ha confundido como un único individuo, siendo uno de ellos sevillano, como apuntaba Giraldo Jaramillo, pero que, al contrario de lo que se pensaba, nunca abandonó la ciudad de la Giralda, llevando una vida diferente al de su homónimo neogranadino, citado por Ócariz en sus “Biografías”<sup>297</sup>. En cualquier caso, su figura necesita ser revisada críticamente en ensayos futuros para aproximarnos con corrección a sus trabajos, aún difíciles de identificar.

---

<sup>295</sup> FERNANDO ARELLANO, S. J.: *El arte hispanoamericano*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello y Editorial Ex Libris, 1988, pp. 368-369; GIL TOVAR, Francisco: *El arte colombiano*, vol. 3. Colombia, Plaza y Janes Editores Colombia, 1985, pp. 58-60 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 291.

<sup>296</sup> FAJARDO DE RUEDA, Marta: “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 6, n° 11, 2014, pp. 68-125.

<sup>297</sup> SÁNCHEZ APARICIO, Manuel Salvador: “Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa “«El Viejo»”, *Quriroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, n° 3, 2013, pp. 70-77.

Menos dudas ha planteado Gaspar de Figueroa (m. 1658), el miembro más talentoso del linaje, a quien se debe el retrato del dominico Fray Cristóbal de Torres (1643), fundador del Colegio del Rosario. Haciendo gala de ciertas indecisiones estilísticas, propias de un maestro de transición, el prelado aparece ataviado con un hábito blanco sobre el que se luce la morada muceta episcopal. En el ángulo del fondo se recorta una lustrosa cortina de terciopelo, mientras al otro lado un cuadro de la Virgen del Rosario con lujosas incrustaciones en la marquetería añade una nota de color a la sobria composición. Expresiva resulta el rostro del ilustre arzobispo, cargado de sentimiento religioso, que contrasta con el resto de la elegante figura, resuelta con unos pliegues acartonados y carentes de movimiento<sup>298</sup>.

De otros episodios religiosos, como dos “Sagradas Familias” (1637), “La Virgen coronada por los ángeles” para la Capilla del Sagrario (1640), Un “San José con el niño” (1644), “La Virgen niña con san Joaquín y santa Ana” (1637) en la Iglesia de San Diego (Bogotá), o “El regreso de la Huida a Egipto” (1637), destacó la elaboración de “San Martín” (1647), en la Iglesia de Santa Clara, inspirado en alguna estampa de un ejemplar con el mismo asunto pintado por Van Dyck. En ella hay una suavidad en el modelado que demuestra el avance de su técnica, familiarizado con la tónica narrativa andaluza, con respecto a sus predecesores<sup>299</sup>.

Trabajó en colaboración con su hijo Baltasar (m. 1667), que en palabras de Gil Tovar “abunda en recetas para expresar un misticismo sencillo bajo la influencia del severo tenebrismo tenebrista español Zurbarán (1598-1664) de modo más epidérmico, y amanerado, pero grave”<sup>300</sup>. A él se debe la “Adoración de los Reyes”, en el que el juego claroscuro resulta una convención más que la búsqueda de expresar un nuevo acercamiento a la realidad visible. No obstante, el afamado taller de los Figueroa fue centro de formación para otros artífices ajenos a la familia como Gregorio Carvallo de la Parra, Alonso y Tomás Fernández de Heredia, dedicados a componer artificiosamente empleando grabados producidos en los Países Bajos que reproducían las más apreciadas obras de pintores italianos o flamencos, algunos de sus dibujos y otras imágenes conocidas<sup>301</sup>.

---

<sup>298</sup> FERNANDO ARELLANO, S.J.: *El arte...*, op. cit., pp. 370-371.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>300</sup> GIL TOVAR, Francisco: *El arte...*, op. cit., pp. 60-62.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 62.

Entre tanto, en Cuzco la transición hacia los nuevos lenguajes se haría más patente a partir de las empresas acometidas por los seguidores de Bernardo Bitti y algunos muralistas arcaizantes, que convivieron al principio con importantes discípulos de Medoro como Luis de Riaño (1596-c. 1667) y Juan Rodríguez Samanaez (act. 1630-1651), trasladados a la capital incaica en busca de mejores perspectivas de vida. Como en los centros culturales estudiados, fue una constante la presencia de las fórmulas “romanistas” si bien es cierto que en la ciudad de los Incas los ecos renovadores del naturalismo limeño y los vocablos europeos, en cuanto al empleo dramático del claroscuro, se manifestará con intensidad durante el primer tercio de la centuria decimosexta en autores secundarios y aún poco abordados como Antonio Montúfar (act. 1600-1629), personaje itinerante dedicado a recorrer la región andina, propiciando decisivamente el avance de los innovadores hitos expresivos. Prueba de esto es “La aparición de San Francisco de Asís al papa Nicolás V” (1628), asunto activamente promovido por la orden para argumentar el papel de su fundador como *imitator Christi* que incluye tres retratos de donantes al pie de la escena, tal vez el virrey conde de Chinchón y su familia<sup>302</sup>.

Otros maestros combinaron los toques de verismo con una idealización que iba lentamente penetrando en la pintura religiosa local y que acabó por convertirse en señal de identidad. Luis de Riaño, activo entre 1620 y 1667, incorporó algunos recursos de la Contra-Maniera asentándose en el taller de Medoro como aprendiz sobre 1611, cuando contaba con apenas quince años, e independizándose a partir de 1618<sup>303</sup>. Su estilo resultó algo convencional, repitiendo los tipos de su maestro aunque, en general, con menos soltura, hecho que le impidió cultivar los contrastes lumínicos, si bien se aprecian algunos detalles veristas tratados con ingenuidad.

De las varias piezas que dejó destacaron, en primer lugar, las Inmaculadas de Santa Clara, firmada, y Santa Catalina. En la segunda se reconoce el esquema compositivo italiano, sumándole a la dureza de las figuras y la longitud alargada algunas facciones de los ángeles sumamente realistas en llamativo contraste<sup>304</sup>. Según Wuffarden, se introducía así, a partir de un anacronismo, retratos de niños

---

<sup>302</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 294, cita 55. Recientemente se le ha atribuido un “Cristo camino del Calvario” (c. 1620, Museo del Banco Central de la Reserva, Arequipa). Véase: WUFFARDEN, Luis Eduardo: “De los orígenes a la «era Mollinedo»...”, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>303</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Angelino Medoro...”, *op. cit.*, p. 51.

<sup>304</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

contemporáneos dentro de la representación religiosa, quizás los hijos del donante, testimoniando la devoción personal del comitente hacia el misterio inmaculista<sup>305</sup>.

También lo encontramos trabajando, en la década de 1620, para la reducción indígena de Andahuaylillas bajo la dirección del erudito cura Juan Pérez de Bocanegra, donde se conserva un lienzo autógrafo del “Bautismo de Cristo” (1626), que adornaba originalmente el baptisterio de la iglesia principal. Igualmente se le ha atribuido la mayor parte de la pintura mural de la nave y el coro cuyos paneles aluden a los caminos del Cielo y el Infierno, presentando las ideas antagónicas del bien y el mal a través de una escena dividida en dos partes situadas a ambos lados de los pies del templo<sup>306</sup>. El estudio sistemático desarrollado por Elizabeth Kuon revela una iconografía de carácter moralizador en donde el juego creado entre el texto y la imagen subraya la profundidad iconológica del asunto. En este sentido, en los paneles localizamos letras del abecedario, a modo de guías explicativas de los Salmos 32 y 106, reproducidos en una leyenda que corresponde a la parte inferior del muro. Así pues, el primero hace referencia a la bienaventuranza de los pecadores que han sido salvados por su arrepentimiento y el otro ejemplar a la idolatría<sup>307</sup>.

Se piensa también que nuestro artífice ornamentase la nave principal con un zócalo inferior salpicado por medallones de mártires femeninas, grutescos, frutas, roleos vegetales y un segundo superior con angelitos acompañados de imágenes de Cristo, María y los Apóstoles, mostrando el refinado y colorista estilo similar al presente en la cúpula de la capilla de Villegas en la Iglesia de la Merced<sup>308</sup>. Así mismo, de su mano parece ser “La Anunciación” del coro alto y los murales en la capilla de la Hacienda Callapujyo, complementados con una serie de ocho lienzos que recuerdan a asuntos tratados anteriormente por Riaño (c. 1635-1645)<sup>309</sup>. Para finalizar debe nombrarse a “San Miguel arcángel” (1638), así como una “Santa Catalina”, orientados hacia un

---

<sup>305</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 296.

<sup>306</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 237-238.

<sup>307</sup> KUON-ARCE, Elizabeth: “Del Manierismo al Barroco en Murales Cuzqueños”, *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 105-114; p. 108.

<sup>308</sup> OKADA, Hiroshige: “Pintura mural en el virreinato del Perú”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 403-435; p. 422.

<sup>309</sup> Del Manierismo al Barroco..., p. 113 y cita 17.

tratamiento plano de las figuras que se conjugan con elegantes diseños en los brocados y una luminosa paleta cromática<sup>310</sup>.

A diferencia de Riaño, Juan Rodríguez Samanez circunscribió su carrera dentro de la propia capital andina, al servicio de las órdenes religiosas y altos funcionarios, actuando como arquitecto, escultor y pintor reconocido. Sus creaciones evidencian cierta afinidad con los últimos romanistas sevillanos. Así lo sugiere el modelado de sus monumentales santos franciscanos, erigidos sobre fondos de paisaje que parecen anticiparse a la estética zurbaranesca. Prueba de esto fueron el “San Francisco” ejecutado para la Recoleta del Cuzco o los motivos del hospital de San Juan de Dios, trasladados a Huanquite<sup>311</sup>.

Más personal fue el estilo de Lázaro Pardo Lagos (act. 1630-1669), también autor de transición de la misma generación que los anteriores y ligado a los frailes mendicantes, en cuyos cuadros se ha advertido la utilización de estampas amberinas como punto de partida para sus composiciones. Un ejemplo sería la Asunción de la Virgen (1632), hoy en la parroquia de San Cristóbal, inspirada en una imagen grabada por Paul Pontius según dibujo original de Rubens. La hibridez formal resultante diluye el dinamismo triunfante y la sensación de perspectiva del Barroco holandés, indicando claramente la dificultosa asimilación de los formalismos extranjeros que eran compaginados con parámetros locales para poner en marcha un nuevo lenguaje<sup>312</sup>.

Recordemos que siguiendo nociones estéticas del Manierismo las estampas resultaban valiosas como instrumentos para la difusión del saber y transmisores de la idea anterior a la pieza creada, que perduraba subyacente en el soporte<sup>313</sup>. Pardo exploró un tímido naturalismo, entremezclando la observación de la realidad inmediata con una refinada estilización formal, en “Los Mártires Franciscanos del Japón” (1630), lienzo encomendado para conmemorar la reciente beatificación de los misioneros de Oriente

---

<sup>310</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 103.

<sup>311</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 296. Recientemente se le atribuyen a este autor o a su círculo más próximo “La Visión de santo Domingo en Soriano” (c. 1630-1650, Convento de Santo Domingo de Cuzco), un “Milagro de san Antonio” (c. 1630-1650, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú), “El Taller de Nazaret (c. 1630-1650, colección particular limeña) y “San Isidro Labrador (c. 1630-1650, colección particular limeña). Véase: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: *Pintura cuzqueña...*, *op. cit.*, pp. 178-181.

<sup>312</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las escuelas pictóricas...”, *op. cit.*, p. 84.

<sup>313</sup> STASTNY, Francisco: “Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 351-378.

que habían entregado su vida por la fe. Son excepcionales por su plasticidad, fino dibujo, delicadeza en la factura de los pormenores y un gusto notable por el diáfano colorido, animado por el realismo en la cabeza de los mártires, en los que asoman insólitos retratos inspirados en individuos de la época<sup>314</sup>.

Procedimientos bittescos se aprecian en los trabajos de Francisco Padilla (act. 1622-1645), criollo o español, activo en Cuzco y de formación desconocida. Su “Crucifixión”, en el Museo de Santa Catalina, sigue los estereotipos de Bitti, aunque desemboca irremediabilmente en la ausencia de perspectiva. En “El entierro de Cristo” (1645), para el Convento cuzqueño de La Merced, presenta una agitada escena cargada de dramatismo pero sumamente torpe en el tratamiento de los escorzos y el modelado volumétrico. Los paños quebrados dan una nota de color contrastante y el exagerado alargamiento aumenta las dosis expresionistas del resultado final, superando ampliamente la medida clasicista<sup>315</sup>.

Pero quizás sea Gregorio Gamarra (act. 1601-1642) quien mejor encarnó la transformación sufrida por el estilo de Bitti en el ámbito andino. Su actividad aparece documentada en La Paz y Cuzco a partir de 1607, año en el que firma el tema, ya abordado en otros artífices, de “La aparición de San Francisco de Asís a Nicolás V” para la recoleta franciscana cuzqueña, institución que igualmente conserva, “La Anunciación”, “La Inmaculada Concepción con san Buenaventura y san Diego de Alcalá” (1607) así como “La visión de la Cruz” (c. 1607-1609), ambas firmadas. Esta última recurre al conocido grabado de Sadeler, según diseño de Martín de Vos, que emplearía años más tarde Diego Quispe Tito (1611-1681) en un ejemplar parecido de su primera etapa (1631)<sup>316</sup>.

También sabemos que fue hermano terciario, hecho que explica los numerosos encargos recibidos para el convento de dicha orden en La Paz, como “La Visión del carro de fuego” o “La Porciúncula”, ambiciosas narraciones sobre la vida del patriarca, no exentas, según Mesa y Gisbert, especialmente la segunda, de graves imperfecciones

---

<sup>314</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las escuelas pictóricas...”, *op.cit.*, p. 85 y SORIA, Martín S.: “Pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700. Rectificaciones y fuentes”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 12, 1959, pp. 34-64.

<sup>315</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 296.

<sup>316</sup> *Ídem.*

en la interpretación espacial y cromática<sup>317</sup>. Allí dejó una “Virgen de Guadalupe” (1609), inspirado en otra similar de Diego de Ocaña en la catedral de Sucre (1601).

En el Museo Nacional de Arte se guarda el lienzo sobre “La Adoración de los Reyes”, compuesto a la manera italiana sobre un escenario arquitectónico. Sobre él localizamos a la figura central de María, los Reyes ricamente ataviados y san José en completa penumbra, siendo característico el perfil de las gradas que recorta el paisaje, el templo circular con cúpula al fondo y los pequeños detalles de bodegón en el sector inferior derecho<sup>318</sup>. Por otro lado, tiene una “Virgen con el niño, san Juanito y san José” en colección particular, un “Cristo atado a la columna” en la Universidad de La Paz y una “Muerte de san José” en el convento del Carmen.

Para terminar, la amplia nómina de autores que arrojan las fuentes manuscritas atestiguan el arraigo de una notable actividad pictórica continuada en la segunda mitad del siglo XVII con la construcción de las escuelas regionales. Coetáneos a Gamarra tenemos a Pedro Salas, Rodrigo Saz, fiadores en la documentación, Juan de Miranda (act. 1621)<sup>319</sup>, el Dorador Diego Hernández de Hurtado, Francisco Martínez, Diego Lata, contratado por La Merced en 1635 para elaborar diez cuadros sobre la vida de la Virgen, uno del Desposorio, todos al óleo y con medidas estándar de tres varas de alto y dos y media de ancho, siendo renumerado con quinientos pesos, y, entre otros, Juan Bautista Ochoa, en cuyo testamento consta que era maestro pintor, natural de la villa de Potosí, y autor de un Niño Jesús que debía efectuar, en un pendón, para un desconocido Pedro de Mendoza por veinticinco pesos<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 10, 1957, pp. 8-71; p. 15.

<sup>318</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros...”, *op. cit.*, p. 13.

<sup>319</sup> *Ibíd.*, pp. 26-30.

<sup>320</sup> CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí: fuentes para su historia*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973, pp. 94-99.



#### 4. 7. LA CONSOLIDACIÓN DE LAS ESCUELAS REGIONALES (1660-1700)

##### 4. 7. 1. NUEVO GÉNERO PICTÓRICO EN EL VIRREINATO PERUANO: LAS VISTAS URBANAS

Las últimas décadas de la centuria decimoséptima supuso el auge de los talleres locales, configuradores de unos formalismos pictóricos basados en tradiciones propias, y la eclosión de los distintos centros artísticos, por obra de maestros oriundos, algunos tan célebres que fueron los responsables de efectuar los conjuntos más ostentosos. La fama individual de los criollos así como el creciente prestigio de sus obradores, especialmente fuera de la capital, coincidió con un momento en el que los diversos componentes étnicos de la estratificada sociedad virreinal alcanzaron notables aciertos en el terreno plástico, obteniendo, en determinados casos, igualdad frente a los europeos, en estrecha relación con los discursos patrióticos.

Dicho fenómeno, caracterizado por la búsqueda de equidad no estuvo exento de conflictos, como estudió Teresa Gisbert en relación a las luchas que estallaron en los gremios cuzqueños (1688) debido a la realización de los arcos durante los preparativos para el *Corpus Christi*. Todo se resolvió con la división de la producción en dos agrupaciones, por un lado los peninsulares, unidos a doradores y escultores que fueron unos veinte, y por el otro los indios, cuyo número debió superar esa cifra. “De esta manera la actividad pictórica se realizó a partir de entonces no solamente por dos grupos distintos sino también en dos líneas diferentes. La razón es obvia; hasta entonces la tendencia estética había sido dada por los españoles y por las reglas que regían el arte en la península, pero a partir de 1688 los pintores indios exploraron un camino propio, y si bien sigue la copia de grabados y usan procedimientos técnicos aprendidos de los europeos, la tendencia estética está librada a su criterio”<sup>321</sup>.

Con estas circunstancias no es extraño que aparezca en el Altiplano una pintura formalmente peculiar cimentada en una nueva iconografía que alcanzó su cénit en el primer tercio del siguiente siglo, respondiendo a lo que Rowe llamó el Nacionalismo

---

<sup>321</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 126. Ver también: HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima”, *Revista del ANP*, tomo XXVI, nº 2, 1962, pp. 3-96 y MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 226-229.

Inca, impulsado por los dignatarios indígenas del sur andino<sup>322</sup>. Así mismo, aquí se encuentra el germen de la acelerada expansión de los talleres y la fiebre exportadora de Cuzco, originada con la presencia revitalizadora del obispo Mollinedo (1673-1699), que se sostuvo mediante una floreciente producción como gran abastecedor de lienzos en el Alto Perú, Chile, y el actual norte argentino, además de Lima y la región andina.

En la corte virreinal, debido a la polarización comentada en el primer capítulo de este bloque, las formas de organización y prácticas artesanales continuaron sin modificaciones reseñables, aunque las exigencias del medio social, en cuanto al gusto, se dejaron sentir en el último tercio con tendencias híbridas, atestiguadas en las series conventuales encargadas por entonces. El carácter afirmativo de las retóricas barrocas se adecuaba a un sistema político que había logrado afianzarse tras las últimas campañas extirpadoras de idolatrías (1649). Esta circunstancia explica que el creciente orgullo localista acabara expresándose a través de formas particulares de religiosidad, como por ejemplo el arraigo a los cultos americanos y a las primeras figuras santas del Nuevo Mundo.

Este clima llegó a su punto culminante al producirse la canonización de santa Rosa de Lima (1671) y las beatificaciones de Francisco Solano (1675) y Toribio de Mogrovejo (1680), acontecimientos que dieron lugar “a despliegues ceremoniales masivos, bajo el signo multiforme de un barroquismo que no sólo proclamaba la incorporación definitiva del antiguo imperio incaico a la cristiandad universal sino que, al mismo tiempo, contribuía a afirmar las peculiaridades de un cuerpo social dentro de la vasta monarquía hispánica”<sup>323</sup>. Dichas fiestas mostraban al mundo una urbe cosmopolita y en pleno apogeo en donde sus habitantes no escatimaban en esfuerzos para hacer valer lo autóctono.

El diario de Mugaburu relata con precisión este nuevo interés con motivo de la subida al santoral del citado Toribio de Mogrovejo: “Todos los altares y capilla y sacristía de la iglesia Mayor y el baptisterio estuvo todos los ocho días colgados y adornados, que jamás se han visto tal de curiosidades y de preseas que se vieron en aquellos adornos (...). Y todas las ocho noches hubo diferentes fuegos de muchas invenciones de cuatro y cinco piezas de fuego (...). También hubo por las bocas calles

---

<sup>322</sup> Véase, especialmente para el ámbito del retrato el volumen: CUMMINS, Thomas (coord.): *Los Incas, Reyes del Perú*. Lima, BCP, 2005.

<sup>323</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de...”, *op. cit.*, p. 307.

siete altares hechos de gran primor y mucho que ver (...). Y martes diez y nueve del dicho mes, a las cuatro de la tarde, salió la procesión con todo lucimiento de todas las religiones y todos los clérigos de la ciudad, y todas cuantas cofradías hay con sus santos mayordomos y el señor Arzobispo-Virrey y todos los señores togados (...)”<sup>324</sup>.

Habiéndose proyectado los monumentos más significativos la imagen de la ciudad como asunto artístico obtuvo un papel significativo<sup>325</sup>. Ya hemos observado como los escritores conventuales y otros cronistas dieron inicio a esta tendencia en torno a 1630. Fray Diego de Córdoba comparó en su “Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de los Reyes” (1650) a la capital del virreinato peruano con las grandes urbes del Viejo Mundo, compartiendo con cada una de ellas una característica encomiable:

“No tiene Lima que envidiar las glorias de las ciudades antiguas, porque en ellas se reconoce la Roma santa en los templos y divino culto; la Génova soberbia en el garbo y brío de los hombres y mujeres que en ella nacen; Florencia hermosa por la apacibilidad de su temple; Milán populosa por el concurso de tantas gentes como acuden a ella; Lisboa por sus conventos de monjas, música y olores; Venecia rica por las riquezas que produce para España y liberal reparte a todo el mundo; Bolonia pingüe por la abundancia del sustento; Salamanca por su florida universidad, religiones y colegios”<sup>326</sup>.

El elogio cívico alcanzó sus más altas cotas coincidiendo con la multiplicación de representaciones con alegorías urbanas, así como con la plasmación de acontecimientos lugareños. Kagan distingue entre una vista corográfica, carente de profundidad porque exclusivamente describían el aspecto de una población dibujando su estructura edificada, y la comunicétrica que “supone un conocimiento más profundo, asentado en la historia de la ciudad, en las experiencias compartidas entre sus habitantes y en otros elementos parecidos”<sup>327</sup>.

---

<sup>324</sup> MUGABURU, Josephe y MUGABURU, Francisco: *Diario de Lima (1640-1694) crónica de la época colonial*, vol. 2. Lima: Imp. de Librería Sanmartí y Ca., 1917, pp. 112-113.

<sup>325</sup> KAGAN, Richard L.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493-1780*. Madrid, El Viso, 1998, p. 264.

<sup>326</sup> RATTO, Cristina: “La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinos de Nueva España y Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 31, n° 94, 2009, pp. 59-92, cita 13.

<sup>327</sup> KAGAN, Richard L.: “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, *Revista Pedralbes*, n° 20, 2000, pp. 11-36; p. 13.

En el segundo tipo, partiendo de una estampa cercana, se indicaban aquellos lugares clave para la definición de una comunidad determinada, poniéndose de manifiesto el concepto de policía, vinculado a la urbanidad, paz y seguridad. Este género de imágenes parece haber irrumpido en América coincidiendo con el asentamiento del naturalismo andaluz a partir de los años sesenta autoproclamando aquellas virtudes que definían la *urbs* no tanto como una unidad física sino sobre todo como una idea moral. Por supuesto, estas composiciones estaban destinadas a un público exclusivo, conocedor de las costumbres o tradiciones pintadas, y por esto llevaban incorporadas en su seno mensajes de especial significancia para los miembros de un grupo determinado que celebraban lo singular.

Hacia 1667, un anónimo pintor representaba dos conocidas escenas de la procesión del Viernes Santo, por encargo de la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, sugiriendo un parangón con la Semana Santa sevillana, que gozaba de celebridad en el mundo, y reforzando la idea de una equivalencia entre los actos sagrados a uno y otro lado del Atlántico. Asumiendo una tónica verista se buscaba superar la mera descripción de la ceremonia para explorar el entorno capitalino y demostrar la activa participación de los cofrades, modelos de conducta piadosa y varios de ellos criollos prestigiosos.

Estas construcciones constituían, por tanto, un testimonio de las emergentes identidades locales que además subrayaban con dos panorámicas la monumentalidad de la Ciudad de los Reyes y el alto grado de cristiandad atribuido a sus habitantes, complementando la literatura contemporánea<sup>328</sup>. De acuerdo con las palabras de Mugaburu: “y salió en la procesión la santísima imagen de la Soledad en sus lindas y costosas andas. (...) y acompañaron toda la caballería desta ciudad con achas ardiendo en las manos. Detrás iba el Santo Cristo, crucificado, de bulto, acompañando y alumbrando muchos hombres y mujeres; detrás de todo, el Santísimo Sacramento, (...). Iban delante todos los frailes de San Francisco y descalzos y de Guadalupe con achas

---

<sup>328</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Procesión del Viernes Santo en la Plaza Mayor de Lima y Procesión del Santo Sepulcro ante la iglesia de la Soledad”, en *La madera hecha Dios: arte fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*, cat. exp. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 42-45 y BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, pp. 57-58.

ardiendo en las manos, y con grande música delante de las imágenes, y el Santísimo Sacramento”<sup>329</sup>.

Otras, formaron parte a menudo del equipaje transportado por altos funcionarios en su regreso a España como *souvenir* del mundo dejado atrás. Este es el caso de una “Vista de la plaza mayor de Lima” (1680), hoy en el Museo de América de Madrid, tal vez pintada en homenaje a la beatificación del segundo arzobispo de la ciudad. A través de su detallismo este ejemplar proyecta una mirada encomiástica sobre la cotidianeidad, prevaleciendo la arquitectura religiosa sobre la civil como fondo del conjunto. Detrás de la fachada catedralicia que sirve de eje compositivo, se distinguen las torres de san Francisco, del colegio jesuita de san Pablo, e incluso, la pequeña ermita levantada sobre el Cerro de San Cristóbal, que por entonces comenzaba a identificarse iconográficamente con el espíritu conventual de la ciudad<sup>330</sup>.

La grandeza de la plaza sirve de pretexto para mostrar una instantánea de cuáles eran los modos de vida. Su autor, seguramente alguno de los asistentes al intento de agremiación (1649), se centra en la riqueza y diversidad étnica, detallando además con detenimiento los productos florales y frutales de los enclaves cercanos que se ofrecen en los rudimentarios puestos de venta. Así logra mostrar la faceta aperturista de la capital, en donde el comercio jugó desde su fundación un papel destacado, como se encarga de aclarar el Padre Cobo: “Siendo como es Lima, la corte y emporio y una como perpétua féria de todo este reino y de las otras provincias que se comunican con él, adonde se hace la descarga de las mercaderías que se traen de Europa, China y Nueva España (...), bien se deja entender el crecido trato y comercio de sus moradores; de los cuales la mayor parte viven de traer su dinero al trato, comprando y vendiendo por sí ó por terceras personas, aunque su profesión no sea la mercancía”. Igualmente, denota la función ilustrativa original de estos lienzos la abundancia de leyendas que recorren su superficie. La principal, que ocupa el sector superior, cumple con la función de titular, sustituyendo el nombre oficial de “Ciudad de los Reyes” por la denominación coloquial de entonces, Lima, topónimo de origen indígena. Además, con cuadros como este se

---

<sup>329</sup> MUGABURU, Josephe y MUGABURU, Francisco: *Diario de...* vol. 1, *op. cit.*, p. 141.

<sup>330</sup> LHOMANN VILLENA, Guillermo: “Lima en el siglo XVII” en *Perú: indígena y virreinal*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2005, pp. 107-112.

intentaba contrarrestar los frecuentes reclamos respecto a la polémica de la preeminencia de Cuzco sobre la capital<sup>331</sup>.

En el centro del antiguo *Tahuantinsuyo* también se tendió, con dosis de particular creatividad, a ensalzar el ámbito ciudadano como evidencia la serie de cuadros en torno a la fiesta del *Corpus Christi* durante el patronazgo artístico de Mollinedo que presumiblemente ejecutó un grupo de nativos para la parroquia de Santa Ana hacia 1675-1680, tal vez Basilio de Santa Cruz y otros integrantes de su taller. Comparado con el aire recatado y un tanto apagado del ciclo anterior, la interpretación andina rebosa bullicio y colorido. “Aquello que en la capital otorgaba al paso procesional un sentido unívoco, reiterado en el rostro anónimo de sus concurrentes, resulta revertido en el Cuzco por una búsqueda complejidad iconográfica, que logra conjugar hábilmente amplias panorámicas urbanas con retratos individuales y corporativos, alegorías religiosas y argumentaciones políticas”<sup>332</sup>.

Estratégicamente ubicados, ofrecían al visitante una descripción aparentemente verista de la nueva urbe captada durante una magna celebración. En realidad, se trata de una recreación ideal que presenta a la estratificada sociedad, no exenta de conflictos, como un grupo armónico movido con el único propósito espiritual de rendir culto a la Eucaristía, demostrando al mismo tiempo su fidelidad a la dinastía imperial de los Habsburgo. Las diminutas figuras anónimas diseminadas por la superficie son sustituidas por una vasta galería de retratos, protagonizada por los curacas ataviados con trajes incaicos. Esta incorporación de lo exótico y de una antigüedad que esperaba ser revivida, persiguió proclamar la incorporación de la capital del *Tahuantinsuyo* a la cristiandad universal.

También se esperó contribuir a la reafirmación, por parte de la aristocracia indígena, de un estatus privilegiado que se pensaba habíase roto con el paso de los siglos, pese a ser la base de un vetusto pacto acordado con los conquistadores. Las dignas efigies de los curacas y sus familias, se conjugan con sutiles guiños al espectador

---

<sup>331</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de...”, *op. cit.*, p. 309, cita 5 para más información.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, p. 310. Véase para algunas interpretaciones de esta serie: DEAN, Carolyn: *Los Cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima, UNMSM, Fondo Editorial, 2002. Sobre la figura del inca: SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya: “En torno a la fabricación de una figura simbólica: la cabeza del inca en las representaciones coloniales”, *Diálogo Andino*, n° 37, 2011, pp. 21-34; ESTENSSORO, Juan Carlos: “Construyendo la memoria: La figura del inca...”, *op. cit.*; MUJICA PINILLA, Ramón: “Arte e identidad...”, *op. cit.*, pp. 29 y ss. e “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP, 2003, pp. 258-329.

sobre la nobleza y originalidad de la pintura local. Según Wuffarden: “al representar los lienzos colgados en las calles al paso de la procesión, los artistas logran dar a esos «cuadros dentro del cuadro» un estilo más definidamente «cuzqueño» que el suyo propio. A través de citas pictóricas como estas, tanto los autores de la serie del Corpus como sus comitentes dejaban traslucir el orgullo compartido por la creciente fama de su ciudad como centro artístico sin rival en todo el virreinato”<sup>333</sup>.

La permanencia del género se prolonga hasta principios del setecientos con los óleos sobre el milagro de la Virgen de Guápulo en su santuario, obra del quiteño Miguel de Santiago entre 1699 y 1706<sup>334</sup>, y en el Alto Perú gracias a la famosa composición elaborada por Melchor Pérez Holguín, describiendo la “Entrada del virrey Morcillo en Potosí” (1718), auténtico documento que no tiene paralelo en toda la historia del Altiplano. De este modo, la descripción del recibimiento solemne de Fray Diego Morcillo, tras ser nombrado virrey interino (1716), resultaba propicia para enfatizar la magnificencia alcanzada por la rica urbanización minera a la vez que atendía al júbilo de sus pobladores debido al ascenso de quien hasta entonces ejercía como arzobispo de Charcas<sup>335</sup>.

#### 4.7.2. LA CONFIGURACIÓN DE UN ESTILO LOCAL: LAS INTERVENCIONES EN SANTO DOMINGO (1661-1668) Y SAN FRANCISCO (1671)

Observábamos como el siglo XVII resulta en el terreno pictórico un campo experimental en el que se intentó hallar una expresión distinta, por medio de fórmulas que progresivamente sintetizaron y desvirtuaron los efectos realistas mediante una interpretación *sui generis*. El Barroco fue, por tanto, en el ámbito plástico una síntesis cultural, canal de expresión de los sectores procedentes de las antiguas culturas

<sup>333</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de...”, *op. cit.*, pp. 324-325.

<sup>334</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra: “Miguel de Santiago (c. 1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña”, en *Tradición, Estilo o Escuela en la Pintura Iberoamericana siglos XVI-XVIII*, Primer Seminario de Pintura Virreinal. México, UNAM/Banamex, 2004, pp. 281-297.

<sup>335</sup> KAGAN, Richard L.: *Imágenes urbanas del...*, *op. cit.*, pp. 296-299; ANGELI, Sergio: “Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la «Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí»”, *Atrio*, ° 17, 2011, pp. 77-90; QUEREJAZU-ESCOBARI, Lucía: “El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716”, en *La fiesta*, Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona, Fundación Visión Cultural y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 149-157 y MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura alto peruana del Virreinato*. La Paz, Biblioteca Paceña, 1956, pp. 130 y ss.

americanas y un movimiento que sacralizó lo cotidiano, elevando las formas rituales a nuevas categorías.

No conviene, como con el Manierismo, encuadrarlo en términos clásicos, desde la óptica europea, ya que desembocaría en una lectura errónea incapaz de adaptarse a los parámetros del virreinato. Si nos despojamos de dicha clasificación rigurosa hallamos que se trataría de una presencia cultural que tiñe los modos vitales y no un recetario de fórmulas prestigiosas. Así pues, junto a algunos efectos naturalistas y leves contrastes lumínicos, comenzó a prestarse atención a los efectos coloristas. Las composiciones, en términos generales, no gozaron hasta bien entrado el siglo XVIII de dinamismo, sino que se apostó por un mayor equilibrio en la distribución de las figuras, pintadas con leves movimientos y actitudes moderadas.

La preferencia por los temas trascendentes originó complejas hagiografías que hicieron uso de grabados arcaizantes, teniendo los pintores serias dificultades para seguir el dinamismo de las fuentes amberinas. Estamos, por tanto, en unos años de configuración de un estilo local, definido en la centuria siguiente. Para ser reconocida como escuela, Lima adoptó unos rasgos particulares en su producción claramente identificables. A finales del siglo XVII se repitieron ciertas tónicas eclécticas, expuestas por Jorge Bernales Ballesteros con las siguientes palabras: “la práctica de un naturalismo suave, sin estridencias, armonía de colores y alguna indecisión de perfiles; celajes e interiores de tendencias a las tonalidades rojizas, figuras de movimientos sencillos, de acciones tratadas con decoro y realizadas por vestiduras hechas con pliegues amplios y elegantes; la luz suele destacar los objetos principales y los fondos son tratados sin muchas complicaciones”<sup>336</sup>.

A principios de la década de los sesenta comenzaron en la ciudad del Rímac, con motivo de la beatificación de san Martín de Porres y santa Rosa, los preparativos para celebrar ambos acontecimientos, consistentes en la renovación ornamental de los principales conventos. En estas circunstancias se emprendió en el claustro dominico un proceso de restauración sobre la serie de autores sevillanos, seriamente dañada en un reciente seísmo (1656). Igualmente, las autoridades eclesiásticas insistieron en un realce decorativo ampliando la escalera interior y agregando nuevos paneles de azulejos elaborados por Juan del Corral. A esto podemos añadir la presencia de cuatro retablos

---

<sup>336</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, p. 51.



en relieve coincidentes con cada una de las esquinas del patio (c. 1625) y la sustitución de la antigua fuente pétreo por una de bronce.

La capital gozaba ya por entonces de una élite intelectual que impulsó el patronazgo artístico, contribuyendo, con el enriquecimiento de los espacios sagrados, al nacimiento de renovados cauces expresivos. La intención de configurar un gremio apenas una década antes es prueba fehaciente de que se contaba con personalidades artísticas definidas, algunas enteramente criollas y en plena madurez a partir de los años sesenta. Tal es el caso de Diego de Aguilera (1619-1676), renombrado artífice autodenominado en la documentación como “maestro pintor”. Según las noticias recopiladas en un artículo de Lohmann Villena nos hallamos ante un individuo activo de origen español, responsable de un notable número de encargos tanto colaborando en empresas colectivas como actuando en solitario.

Por ejemplo, el cinco de octubre de 1643 se comprometió con Francisco de Fonseca Lobo a ejecutar por cuarenta pesos de a ocho reales, y en un plazo de cuarenta y cinco días, un lienzo del Salvador con donantes de tres varas de alto y dos de ancho. En abril de 1666 se encargó junto al dorador Francisco Vázquez de decorar la capilla de Nuestra Señora del Rosario de los Pardos en Santo Domingo: cubrió los vanos de las bóvedas con ángeles, sobre la puerta de salida al claustro situó una imagen de medio punto y sombreó las figuras pintadas en las pilastras y arcos interiores<sup>337</sup>. El año de 1669 le fue especialmente productivo con una serie de trabajos para Santa Catalina concentrados en dieciocho cuadros de gran formato sobre profetas y patriarcas del Antiguo Testamento vestidos con trajes e insignias identificadoras. Así mismo, debía trazar cuatro murales, ocupando los dos testeros del retablo situado en el altar mayor y sobre la cornisa, atendiendo a una serie de indicaciones temáticas y organizativas, percibiendo 1400 pesos:

“La aparición del arcángel San Miguel con todas las figuras que conducen a ella para su conocimiento con los celajes, nubes y lejos que ocupen los blancos de dicho cuadro de suerte que esté lleno”, el segundo, “el triunfo del dicho arcángel (...) de suerte que (los ángeles malos) se vean ir cayendo de los cielos a los profundos con hermosos celajes y bien colorido (...)”, un tercero con la Escalera de Jacob “con ángeles airoso y bien vestidos de tal arte que no se embarace la vista de los que bajan con los

---

<sup>337</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar...”, *op. cit.*, p. 8.

que suben con hermosos celajes” y, en cuarto lugar, el evangelista san Juan “en la isla de Patmos con la visión de los cielos de la mujer vestida de sol, colgada de la luna, coronada de las estrellas con vestiduras lucidas y rozagantes y el dragón que la amenaza para tragársela con la mayor ferocidad que se pueda, de suerte que cause honra su vista y el semblante espantoso, hermosos celajes, la isla muy bien pintada y el mar con las olas alborotadas con algunos pájaros”<sup>338</sup>.

Los citados trabajos fueron abordados con posterioridad a su intervención en el claustro de Santo Domingo, donde renovó el maltratado conjunto realizado allí mismo unos cincuenta años antes por Güelles y Carro<sup>339</sup>. Un año después, con su prestigio consolidado, le fue encomendado uno de los paneles con el fin de completar la extensión mural y suplir las carencias iconográficas mediante la inclusión de milagros significativos en el Virreinato como “La Resurrección de Napoleón Orsini” y la “Vocación de san Reginaldo de Orleans”. Los soportes de tela con lino llano, unidos mediante costuras, y la preparación con óxido de hierro ayudaron a acelerar el proceso de construcción cromática según las recetas italianas del Barroco, incluyéndose nuevos tonos azulados en las veladuras. Así pues, la patente diferencia material revela hábitos pictóricos diferentes a los de la primera intervención.

También las fuentes de inspiración y los rasgos estilísticos son indicativos de la reestructuración de un naturalismo agotado, sustituido por un lenguaje capitalino ajustado al idioma americano. En el Viejo Mundo el patriarca dominico fue un santo destinado a la élite intelectual cuya historia encontró impulso tras la Contrarreforma y fue difundida con estampas fabricadas en Amberes. Siguiendo con una práctica universal en la época, consistente en la transformación de modelos grabados, Aguilera usó una serie editada en 1611, ideada por Jan Nys, Peter Jode y Teodor Galle. Su uso se aprecia en los rostros estereotipados, provenientes de la segunda hoja titulada “Vera Efigies”, con la misma barba puntiaguda, orejas circulares y ojos suaves, que nuestro autor idealiza. Los usos flamencos son reelaborados espacialmente, simplificándose la

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>339</sup> Véase el contrato transcrito en: STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental...*, *op.cit.*, p. 63, documento 2 y HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, pp. 167-168.

distribución de las líneas, metamorfosis que se adapta a la finalidad didáctica inicial del conjunto<sup>340</sup>.

Por otro lado, ciertas escenas como “La Mujer salvada del pozo” y “El Milagro del denario” apuestan por un canon alargado, casi desgarbado, con manos esquemáticas y desmaterialización de los volúmenes cercanos al gótico, adecuándose a un imaginario social influido por la idea de belleza mística que ha contribuido erróneamente a tildarlas de arcaicas. Se recupera el carácter escenográfico pero exponiendo un lenguaje de mayor estabilidad combinado con una luminosidad de menor aire lírico, aplicada de manera sutil y uniforme como percibimos en “La resurrección del arquitecto”, o “El intento de asesinato”.

Un segundo pincel anónimo y más sólido intervino con Aguilera, seguramente algún integrante de su círculo, componiendo logradas iluminaciones en “San Francisco y santo Domingo protegiendo al mundo de la ira divina” y “La resurrección de Napoleón Orsini”<sup>341</sup>. Finalmente, a mediados del siglo XVIII fueron agregados “La vocación de san Reginaldo” y “Santo Domingo redactando las constituciones”, descubriendo en la brillante paleta de colores celestes y rosados los aportes del Rococó, y en el tránsito decimonónico dos sucesos traducidos a la sensibilidad romántica al enfatizar el drama de la penitencia: “Santo Domingo penitente en Segovia atendido por la Virgen lactante” y “El Santo cargando con la cruz rodeado de demonios”<sup>342</sup>. El resultado fue un conjunto heterogéneo, rector en la evolución de la pintura peruana hasta nuestros días, recordando las variadas necesidades estéticas que la sociedad demandó con el paso de los años. De una apuesta por lo inmediato, mezclado con la serenidad realista de Venecia (1610-1620), se pasó a los primeros ensayos realistas (1630-1660), pronto sustituidos con novedosas aproximaciones, sustentadas en figuras abigarradas de elegancia medieval y drapeados agitados que ensalzaban la expresión mística (1660-1700).

Estas bases interpretativas se pusieron en evidencia, perfeccionándose incluso, al comenzar el séptimo decenio, cuando se convocó a los más renombrados pintores de la ciudad para sustituir las dañadas representaciones ejecutadas por Jaramillo. Según refiere el cronista de la orden, fray Juan de Benavides, la serie sobre la vida del santo de

---

<sup>340</sup> STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental...*, op.cit., pp. 44-46.

<sup>341</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>342</sup> *Ídem.*

Asís estuvo a cargo de cuatro autores “escogidos por los mejores”, en un contexto de reconstrucción liderado por Fray Luis Zervela, Comisariato General de la orden, y el Síndico D. Felipe de Zavala<sup>343</sup>. Cada uno sería responsable de un lado del claustro franciscano al tratarse de profesionales de gran reputación, y trabajarían en igualdad de condiciones mostrando una continuidad uniformada. Además, los comitentes proporcionarían los materiales, incluidos los grabados reguladores de la iconografía, y si alguno fallecía el trabajo se repartía, viéndose obligados a entregarlo completo un año después<sup>344</sup>.

Al gremio de Lima perteneció Francisco de Escobar (act. 1649-1676), probablemente criollo, quien fue uno de los maestros responsables, y tal vez, el más significativo por ahora, de los que participó en esta empresa ornamental. Entre los otros tres que ejercieron a su lado está el citado Diego de Aguilera, Pedro Fernández de Noriega (m. 1686) y el esclavo Andrés de Liévana, quien formó parte del grupo sustituyendo a su patrón, pensamos que de mayor competencia, Francisco de Liévana. Escobar, siendo aún joven, elaboró un “Cristo resucitado” de grandes dimensiones junto a Juan de Figueroa para la capilla catedralicia de las ánimas, concertado por Jerónimo de Acevedo, mayordomo de la cofradía homónima, en 1649. Debía representar, siguiendo una estampa flamenca o alemana a Cristo triunfando sobre la muerte, acompañado por “una guardia de soldados conforme a un cuadro de la Pasión que está en la capilla del Santo Cristo de San Agustín”<sup>345</sup>.

La imagen, agresivamente fragmentada, fue descubierta tras un proceso de restauración integral desarrollado en 1985, oculta tras pintarse sobre la tela antigua un “Cristo Yacente” datado entre 1800-1820, de factura austera e inserto en un marco curvo a modo de trampantojo. Ocupando el segundo plano, la figura del Salvador en tres cuartos se recorta sobre una atmósfera resplandeciente que enfatiza el acontecimiento milagroso. Se imprimió dinamismo rompiendo la frontalidad con la elevación del brazo derecho a los cielos, girando elegantemente el torso en un ligero contraposto y otorgando unidad al impulso ascensional con una mirada perdida en el infinito. El halo luminoso enmarca el delicado rostro de Jesús, transmitiendo convicción

---

<sup>343</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 148.

<sup>344</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>345</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La Catedral de Lima y el triunfo...”, *op. cit.*, pp. 276-277. La obra, según el autor, fue atribuida por Stastny en: STASTNY, Francisco: *La Capilla de Las Ánimas y su retablo*. Lima, Museo de la Catedral de Lima, 1984.

y hondura espiritual mientras que al mismo tiempo se recrean los tipos espirituales característicos del ambiente artístico sevillano. La interpretación serena, con leves referencias a las llagas de la crucifixión, y el suave tratamiento anatómico infunde sentimiento a la escena sin anular su trascendencia. A pesar de ello percibimos un concepto renacentista de la figura, apreciable en los pesados ropajes de monumentales drapeados que infunden mayor solidez al cuerpo, manteniéndose los resabios italianos e incorporándose rasgos de la estética naturalista predominante al promediar la centuria decimoséptima<sup>346</sup> (Fig. 4).

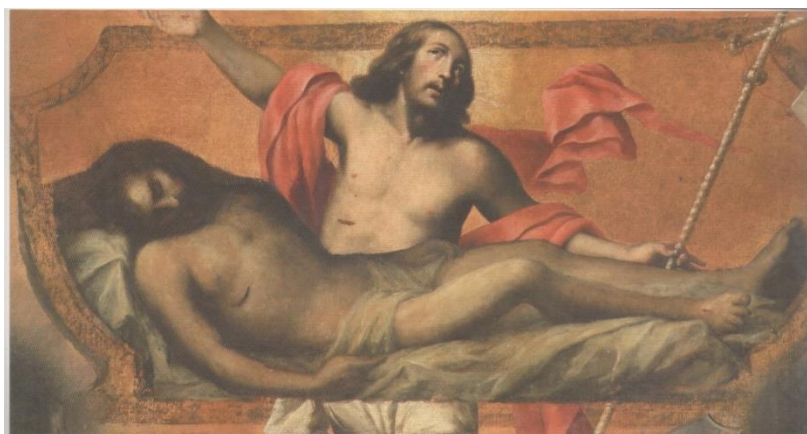


Fig. 4. *Cristo Resucitado*, Francisco de Escobar (atrib.), c. 1649, Catedral de Lima

A partir de 1649 la carrera de nuestro autor se consagró y siguió ascendiendo como indican los diez cuadros efectuados para la iglesia del Hospital de San Diego (1660)<sup>347</sup>. En San Francisco le correspondió elaborar la primera parte de los treinta paneles, recibiendo un pago mayor que el resto de sus compañeros, ya que, al parecer, le fue confiada además la dirección completa. Tanto la calidad técnica como la impresión unitaria, dando la sensación “que fue una la mano que lo pintó todos”<sup>348</sup>, deben atribuirse a la iniciativa de Escobar. Actualmente se conservan tres sectores fabricados en su capa pictórica con la técnica del temple a la caseína y sobre el soporte una aplicación preparada a base de sulfato de calcio. La imprimatura se cubrió completamente con almagre de color rojo<sup>349</sup>. En términos generales la principal ventaja de este proceder se basó en la utilización de una mayor variedad de tonos, que podían

<sup>346</sup> HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Cristo resucitado/ Cristo yacente”, en *La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 104-105.

<sup>347</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p.180.

<sup>348</sup> *Ibíd.*, p. 149.

<sup>349</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro de San Francisco...*, *op. cit.*, p. 46.

ser inmediatamente comprobados al no secarse, si bien es cierto que la resistencia fue menor e impedía alcanzar variados matices en las veladuras.

La buena cohesión conseguida en un soporte irregular por naturaleza habla de unas manos habilidosas y una técnica depurada. Ambos factores explican la fluidez narrativa, reforzada por un eficaz sentido dramático y por la colocación de largas leyendas explicativas al pie de cada tela, que remiten a las sucesivas escenas dentro del mismo episodio, evidenciando el uso de estampas como punto de partida. La sorprendente soltura técnica nos habla de un medio permeable a las novedades europeas que no renuncia a su propia tradición local, interpretada a través de las imágenes atesoradas en la ciudad producto de la importación. De hecho, Wuffarden afirma que existen reelaboraciones de algunos elementos presentes en la serie sevillana de Santo Domingo: el fondo arquitectónico del “Nacimiento de san Francisco” remite a un tratamiento parecido en “El milagro del Rosario” por Güelles<sup>350</sup>.

La calidez tonal se conjuga con un uso convencional del claroscuro, sin alardes naturalistas, y al hábil trazo del dibujo, manifiesto en algunos audaces escorzos se añade la presencia de frondosos paisajes con tormentosos celajes que sirven de fondos escenográficos. Ocasionalmente, se incluye algún retrato de época, como el santo ecuestre en “La Visión de las Armas”<sup>351</sup>. Poco después de su conclusión esta obra era elogiada como prueba del surgimiento de una escuela local que colocaba a Lima en pie de igualdad con respecto a sus pares metropolitanos, quedando expresada una orientación ecléctica continuada en las colecciones de los grupos criollos ilustrados como indudable signo de cosmopolitismo.

A la generación siguiente perteneció Cristóbal Daza (act. 1680-1736), corregidor en el puerto y presidio del Callao y personaje celebrado por sus coetáneos como “pintor de países”. La ausencia de conciertos impide en la actualidad valorar en su justa medida una producción que más allá de su número fue apreciada hasta el punto de ingresar en las pinacotecas privadas de la segunda mitad del siglo XVIII como registra el

---

<sup>350</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de...”, *op. cit.*, pp. 312-313.

<sup>351</sup> *Ídem*. Más información en: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro de San Francisco...*, *op. cit.*, pp. 43-75 y 76-149.

testamento de Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765), quien poseía dos lienzos suyos que representaban a David y Andrómeda<sup>352</sup>.

Junto a la práctica de paisajes y pintura mitológica, también cultivó imágenes devocionales. Por ejemplo, durante las fiestas en honor del santo arzobispo Toribio de Mogrovejo, ejecutó una “Huida a Egipto” que fue colocada para la ocasión en la Catedral de Lima. A propósito de aquel cuadro, el escritor Francisco de Echave y Assu, en su “Estrella de Lima” (1688) manifestaría la dependencia a los prestigiosos modelos hispalenses de Herrera el Viejo y Murillo: “(...) renovó la admiración, que fiempre le ha merecido el pincel de nueftro D. Chriftoval Daza, para quien mira fin embidia el Perú los más encarecidos primores de los Herreras y Murillos, de los Protogenes, y Zeusis antiguos. Venía de arriba a baxo fin defcaecer el adorno, poblando de Países, y floreros los dos pilafrones, que fuffentan el arco, en cuyas ínfimas bafas entretenían la erudición, y la vifta hiftoria de batallas navales de la mejor pintura, que nos comunica Flandes”<sup>353</sup>. Su fama como figura ejemplarizante del pasado artístico limeño debió alentar tardíamente el gusto por su estilo en otros particulares.

El citado artista firmó la efigie del virrey D. José de Armendáriz (h. 1724-1736), adentrándose en la retratística de aparato proveniente de Francia<sup>354</sup>, y también se ha relacionado como producto de su mano algunas de las muchas versiones de la Purísima distribuidas por importantes edificios religiosos, como la Catedral, el Convento de los Descalzos, San Francisco y San Pedro, que constituyeron una suerte de *leimotiv* en los Reyes durante el último cuarto del siglo XVII. De hecho, existen referencias dadas por Hart-Terré sobre una imagen de este asunto, antaño colgada en la Iglesia parroquial de Santa Ana<sup>355</sup>. Esta variante iconográfica de la Inmaculada Concepción se inspira en un dibujo de Martín de Vos (1532-1603), siendo también llamada “Nuestra Señora del Buen Aire” por recortarse sobre un fondo con un mar embravecido<sup>356</sup>.

Dos obradores o maestros anónimos efectuaron, en torno a 1670, el sobresaliente conjunto custodiado en la capilla de la Penitenciaría, anexa a San Pedro. Fue

---

<sup>352</sup> En la memoria de su colección pictórica se registran de este autor: un David, una Purísima, una Magdalena, seis países (Andrómida, Narciso, un Nacimiento, El Arca de Noé, los montes de Armenia y una vista del “Lechugal”) y un lienzo sobre los Altares de la Virgen. Cfr.: AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de...*, op. cit., ff. 482-483v.

<sup>353</sup> ECHAVE Y ASSU, Francisco de: *La estrella de Lima*. Lima, Juan Baptista Verdussen, 1688, p. 70.

<sup>354</sup> RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: “El retrato de la élite...”, op. cit., pp. 79-92.

<sup>355</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, op. cit., pp. 177-178.

<sup>356</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de...”, op. cit., p. 315.

comisionado por el padre Ignacio de las Roelas, rector del Colegio Máximo de San Pablo a partir de 1669. La serie que cuelga del muro de la epístola, dedicada a las Parábolas, se inspira en fuentes grabadas de Hyeronimus Wierix, insertos en la obra escrita por Nadal titulada “Imágenes de la Historia Evangélica” (1593). En cambio, el ciclo de Cristo que pende de la pared del evangelio se hizo a partir de estampas sobre composiciones de Rubens y su círculo<sup>357</sup>. Para Bernales Ballesteros existen claros aportes venecianos en el paisaje y el claroscuro recuerda al trabajado en la península revelando un marcado estilo europeizante, correctamente conjugado con un virtuoso cromatismo<sup>358</sup>. Estos dos ejemplos son la prueba fehaciente del influjo inmediato y la reacción entusiasta que en el medio local despertó la serie franciscana.

#### 4. 7. 3. LA PINTURA CUZQUEÑA ENTRE 1650 Y 1700: LA ERA MOLLINEDO Y EL TRIUNFO DE DIEGO QUISPE TITO (1611-1681)

El terremoto de 1650 marcó un antes y un después en el campo pictórico de la antigua capital incaica. Debido al catastrófico seísmo, Cuzco fue testigo de una etapa de remodelación urbanística sin precedentes que contribuyó a intensificar la actividad en los talleres locales, hecho que abriría las puertas hacia el Barroco en las décadas posteriores. No obstante, aún en la segunda mitad del siglo XVII, muchos pintores capitalinos encontraron atractivo en la ciudad de los Incas, instalándose en ella y elaborando piezas con una fuerte impronta metropolitana. Estos maestros estaban, en general, más informados de las novedades extranjeras porque muchos habían intentado organizar un gremio similar al de Sevilla para de alguna manera continuar con la estética europea, ya que pedía a sus examinados el dibujo de la figura humana y el conocimiento de los órdenes clásicos.

Prueba de la vitalidad de Lima como centro artístico son tres retratos anónimos que representan al obispo Juan Alonso Ocón (h.1650-1652), D. Melchor de Liñán y Cisneros (1629-1708) y Juana de Valdés y Llano (1641-1714). Los dos primeros acusan fuertes influjos de los modos naturalistas practicados en los Reyes, apostando por tonos

---

<sup>357</sup> *Ibíd.*, p. 314.

<sup>358</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, p. 94.



austeros en las vestiduras como hacían los representantes de la dinastía Habsburgo. En general se tratan de efigies oficiales que representan al individuo en pie, de frente o medio perfil, recortados sobre un fondo de tintas planas potenciadora de la monumentalidad del personaje. El rostro podría ser tomado del natural, aunque no se persigue plasmar un estado de ánimo sino dejar constancia del cargo ocupado. El recurso del cortinaje rojo equilibra la composición a la vez que otorga un efecto de teatralidad, esto es descubrir al célebre ciudadano, cuyos datos quedan recogidos en cartelas configuradas bajo la forma de un marco ovalado y su posición a través del escudo heráldico. El tercero, también de tonalidades oscuras, configura un modelo elegante, de gran empaque y visible riqueza. Ésta se encuentra presente en el ropaje, ribeteado de terciopelo morado y cintas doradas, sumamente cercano a Carreño de Miranda por su delicadeza ornamental<sup>359</sup>.

Los integrantes que estaban en gremios cuzqueños eran originalmente españoles, criollos, españoles, mestizos e indios, convivencia que como señalamos se rompió a partir de 1688. Entre un grupo de artistas, que debió ser amplio para cubrir la alta demanda de trabajo generada por esos años, sobresalieron Martín de Loayza (act. 1648-1663), Juan de Calderón (act. 1640-1660), Francisco Serrano (1599- después de 1663) y el joven criollo Marcos de Rivera (act. 1660-m. 1704).

Loayza entró en el taller de Medoro sobre 1604 aunque hasta ahora su actividad ha sido documentada a partir de 1648 como dorador y dueño de un taller pictórico en donde figuraron como discípulos Pedro Pizarro, Juan Beltrán y José Barrientos. Entre sus obras identificadas está un retablo de la iglesia de La Merced de Cuzco, con varias tablas, entre ellas algunos mártires y la “Conversión de san Eustaquio y san Pablo”, que por su temática, calidad y realización están plenamente imbuidos del espíritu barroco en boga, a la manera española<sup>360</sup>.

Respondía a la misma estética la producción de Calderón, quien ejecuta también para La Merced el retablo de La Soledad en 1660, dorándolo e incluyendo escenas de La Pasión, entre las cuales sobresale el “Cristo recogiendo las vestiduras”, de gran

---

<sup>359</sup> *Ibíd.*, pp. 58 y ss. Otros interesantes en STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (coord.): *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, cat. exp. Milán, Skira, 2006, pp. 204-209; Retrato juvenil de Carlos II (después de 1667) y un retrato de una dama (c. 1670-1700).

<sup>360</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, pp. 110-111; MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 124-125 y STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (coord.): *The Virgin, Saints, and...*, *op. cit.*, p. 89.

arraigo entre las escuelas andaluzas. El acertado efecto lumínico, en el que solamente permanece iluminado el cuerpo desnudo y ensangrentado del Redentor, multiplica el efecto dramático sobre el espectador<sup>361</sup>.

Por esa misma época Francisco Serrano emprendía uno de sus primeros trabajos, el “San Jerónimo Penitente”, desplazándose a partir de los sesenta hasta Tinta (1663), para trabajar doce lienzos de gran formato con escenas de la vida de María, colgados de los muros del templo principal del mencionado pueblo indígena. En el encargo, comisionado por los curacas, se aplica una narrativa devota con gráciles figuras recortadas sobre paisajes floridos, preferentemente en acentuados escorzos, y con los ojos algo hundidos, dándoles un “pathos” particular. Fuera de “La Huida a Egipto”, los mejores ejemplares de la serie, tomadas de composiciones grabadas por Schelte Adamsz. Bolswert (h. 1586-1659) y Carel van Merder (1548-1606), fueron “Los Desposorios” y “La Asunción”<sup>362</sup>.

Junto a personalidades maduras como Lázaro Pardo de Lago, convivió Rivera que en sus primeras imágenes repite los tipos de Zurbarán. Éstas corresponden a “La vida de san Juan Bautista”, que hoy adorna el presbiterio de la iglesia de Tinta, sintetizando el gusto por lo sangrante especialmente en “La Degollación”. También de su mano es “La muerte del obispo opuesto a la orden” (1667) que integra la historia de san Francisco en el convento homónimo de Cuzco. Este mismo espíritu por ensalzar a los nuevos héroes del cristianismo lo localizamos en el “San Bartolomé”, firmado al reverso en la Catedral de Chuquisaca, y las pinturas sobre el Sagrado Corazón para los jesuitas (1694), asunto incentivado en Hispanoamérica tras la publicación del “Corazón del Hombre”<sup>363</sup>.

Sin embargo, la irrupción de los modelos amberinos, unido el interés por interpretaciones amables y coloristas dentro del ámbito devocional, propició que la plástica andina definitivamente apostase por otros derroteros en la plasmación de la realidad, aplicándose una renovada y atractiva mirada en la interpretación de lo cotidiano. En este sentido, resulta elocuente la evolución experimentada por Rivera. Su “San Pedro Nolasco transportado por los ángeles” (1666) constituye un eslabón de esa

---

<sup>361</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 112 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 300.

<sup>362</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>363</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 113. Véase para su producción: MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 125-131.

transición pues combina restos de tenebrismo con un trazo más suelto, mayor dinamismo en los paños volantes y claridad cromática, basándose en un grabado de Claude Mellan (1598-1688)<sup>364</sup>. El punto culminante dentro de una modalidad cercana al triunfalismo sevillano, de brillante colorido y atmósfera vaporosa, lo alcanzó en “El árbol de Jesé con alegoría de la Inmaculada Concepción” (1669), remitida a Lima, debido a la futura beatificación de su patrona<sup>365</sup>.

En ese tiempo la sociedad y cultura del Altiplano iba cimentándose alrededor de un conjunto de factores que a la larga consolidó un buen número de convencionalismos pictóricos que facilitó la distinción, y las comparativas, entre los múltiples territorios. Un grupo de artistas, en sintonía con el medio, conquistaron progresivamente el mercado mediante el liderato entre sus coetáneos de Juan Espinosa de los Monteros (act. 1638-1669), cuya dilatada carrera marca la plenitud del estilo cuzqueño<sup>366</sup>. Parece ser que el comienzo de la misma coincide con el portentoso encargo de los franciscanos, consistente en un lienzo exaltador de los miembros conventuales, pensado para presidir la escalera del claustro principal. Adoptando la forma de un árbol genealógico, que agrupaba alrededor de ochocientos miembros ilustres, se presentaba un resumen visual de la historia de la orden<sup>367</sup>.

Recordemos como, a partir del siglo XVI, la abundancia de santos predicadores por todo el mundo facilitó la comparación entre los misioneros y aquellos sarmientos de la Vid verdadera, profetizados para el Apocalipsis. Según Mujica Pinilla, algunos pensadores radicales como Fray Francisco de la Cruz identificaron al árbol del Fin de los Tiempos con la teoría providencialista de Fray Bartolomé de las Casas referente a la emigración de la Iglesia hacia el Nuevo Mundo. Así pues, los epílogos americanos, adaptaciones tardías del Árbol de Jesé, “representaban a cabalidad el cumplimiento profético y paulatino de la historia sagrada”<sup>368</sup>.

Rápidamente la simbología vegetal caló en el ideario colectivo, asociándose con esta iconografía, e incluso con la de Cristo crucificado como árbol viviente,

---

<sup>364</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>365</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 301.

<sup>366</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 89 y ss.

<sup>367</sup> Sobre esta particular iconografía consúltese: PÉREZ MORERA, Jesús: “El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal”, *Anales del Museo de América*, nº4, 1996 y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Para honra y gloria de la orden: las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el Barroco”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 259-281.

<sup>368</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: “El arte y los sermones”, *op. cit.*, p. 230.

acompañado de santos que emergían de capullos floridos, imagen incorporada a partir de la publicación del “*Flos Sanctorum*” (1521). Así mismo, solía entroncarse con el discurso construido por la corona española en torno al patronato sobre las Indias Occidentales. En él se defendía que la monarquía universal otorgada por Dios a los Reyes Católicos había sido anunciada en los Evangelios de san Mateo y san Lucas, siendo, por tanto, la Casa de Austria responsable de difundir la palabra divina. “Fue dentro de esta cosmovisión teocrática y escatológica que varias órdenes religiosas trataron de entroncar el linaje de sus santos fundadores con la dinastía real española (...)”<sup>369</sup>, aspecto mostrado en el “Árbol genealógico de san Pedro Nolasco mostrando su parentesco con la familia de los Guzmanes y los reyes de Castilla” (anónimo, siglo XVII, Convento de la Merced de Cuzco) y el “Árbol genealógico de san Agustín donde se emparenta con la Casa de Austria”, ejecutado por Basilio Pacheco (c. 1745) para el limeño Convento de San Agustín (Figs. 5 y 6).



Fig. 5. Árbol genealógico de san Pedro Nolasco mostrando su parentesco con la familia de los Guzmanes y los reyes de Castilla, anónimo, siglo XVII, Convento de la Merced, Cuzco

<sup>369</sup> *Ibíd.*, pp. 233-235.



Fig. 6. *Árbol genealógico de san Agustín donde se emparenta con la Casa de Austria*, Basilio Pacheco, c. 1745, Convento de San Agustín de Lima

Similares características asume otra enorme tela, colocada en el mismo espacio, que representa “La fuente de Gracia” (1655), una alegoría de la Virgen María bajo la forma de *hortus conclusus*, tema acorde con la exaltación barroca del misterio inmaculista que recrea con gran oficio los tipos femeninos de Medoro. Durante su madurez, Espinosa se hará eco del colorido y el tono amable que por entonces se destilaba en la capital hispalense. Dicha modalidad, proyectada popularmente en el setecientos borbónico, la hallamos en “La Visitación” (h. 1660), repitiendo una tónica parecida en 1669 al abordar un extenso conjunto de veintiocho cuadros centrados en la vida de santa Catalina de Siena, por encargo de las monjas de su orden, valiéndose de composiciones grabadas por Jan Gerrits Swelinck (h. 1601-?) y Thomas de Leu (1560-1612)<sup>370</sup>.

Alrededor de las escenas el pintor coloca una orla florida de especies autóctonas que las dota de un aspecto atrayente, un complemento ornamental gratamente aceptado y reproducido en la superficie de los marcos según algunos inventarios *post-mortem* que analizaremos. La inclusión de un posible autorretrato al inicio de la serie, con un bordón y modestamente vestido junto con los escritores europeos que narraron la vida milagrosa de la santa, indica el grado de reconocimiento y autopercepción que disfrutaba<sup>371</sup>. No debió ser la primera vez, porque su “Cristo con el sanedrín”, pieza de juventud en el convento cuzqueño de Santo Domingo, hace gala de un recurso similar, insinuando además la afinidad por las grandes composiciones alegóricas en donde el

<sup>370</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>371</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 108.

texto refuerza el carácter inmediato de la imagen<sup>372</sup>. Todo indica que Espinosa, pintó una nueva versión de “La Visitación”, esta vez con un paisaje flamenco de fondo, para testimoniar el crucial protagonismo de Isabel de Tapia y Padilla en las obras decorativas del templo, quien aparece severamente retratada a manera de donante, contrastando con la soltura técnica general<sup>373</sup>.

Pero la definición de la escuela regional vino acompañada del intenso mecenazgo sobre las artes andinas ejercido por Manuel de Mollinedo y Angulo, entre 1673 y 1699<sup>374</sup>. El uso eficaz de la imagen como medio de promover el culto religioso y reforzar su autoridad en el medio local, persiguiendo el apoyo de los sectores urbanos de mayor influencia, acabó convirtiéndose en un objetivo acuciante. Como hombre culto familiarizado con la política cortesana en torno a las imágenes Mollinedo se valdría de recursos retóricos similares y centraría sus esfuerzos en las labores decorativas, dentro de un arduo proceso reconstructivo, que eran portadoras de los nuevos repertorios formales. “Al mismo tiempo era preciso articular un patronazgo sostenido, estimulando el orgullo de los grupos de poder criollos e indígenas en el caso de la ciudad y de las pequeñas elites locales en el ámbito rural, con la hábil intermediación de un bien organizado clero secular a través de los párrocos titulares”<sup>375</sup>. Por otro lado, la indudable afición del célebre obispo a la pintura se vio reflejada durante el registro de una escogida pinacoteca personal, formada a lo largo de su carrera eclesiástica y actualmente perdida, que deja entrever el refinado criterio del prelado, en relación a su ambiente formativo. La notable y cosmopolita colección, que mencionaremos en la cuarta sección de la presente tesis, seguramente fue modelo de inspiración para los artífices de la urbe que utilizaron estos aportes, al igual que los recibidos anteriormente, para forjar una respuesta propia<sup>376</sup>.

La creciente autonomía creativa de la antigua capital inca fue posible por la apuesta del obispo en artífices procedentes del emergente artesanado indígena para

---

<sup>372</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 298.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>374</sup> VILLANUEVA URTEAGA, Horacio: “Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 16, 1989, pp. 209-219 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino” en *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima, IFEA, 2008, pp. 41-67.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>376</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 118-121 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las visitas del obispo...”, *op.cit.*, pp. 46-47.

asumir las empresas más representativas, tales como Basilio de Santa Cruz (act. 1661-1700) y Francisco Chihuantito (doc. 1679-1693)<sup>377</sup>. Este arte renovado superaría, en casos puntuales, el entorno de estos reputados maestros. Tal es el caso de Juan Zapata Inca (act. 1661-1700) o Pedro Nolasco Pavón (act. 1648-1698)<sup>378</sup>, discípulos de Santa Cruz que constituyen un punto de conexión entre dos épocas, vaticinando la plenitud del modo cuzqueño dieciochesco.

En esta situación de amplia demanda desarrolla su carrera Santa Cruz, una generación más joven que Quispe Tito y como él miembro de la nobleza indígena. Siendo todavía oficial los franciscanos le encargaron, una serie de doce vírgenes y doce ángeles (1661), actualmente perdida, ambos asuntos con claros antecedentes en la pintura de Zurbarán y sus seguidores<sup>379</sup>. Una vez consolidado completó la serie del santo fundador para el claustro conventual (1668), visitado por el virrey conde de Lemos tras su finalización.

Por ese motivo se quiso testimoniar el acontecimiento mediante un lienzo, de carácter documental atribuido a este mismo autor, que adoptó la forma de un retrato grupal, plasmándose al gobernante y su séquito con evidentes gestos de asombro. Es posible que este elogio visual sirviera para consagrarlo tempranamente entre los círculos oficiales, hecho que además adelantó la primera ola expansiva de la plástica andina hacia la capital<sup>380</sup>. Prueba de esto son las noticias aportadas por Gento Sanz sobre la presencia de algunos ejemplares llevados de Cuzco a San Francisco de Lima durante la segunda mitad de la centuria: “En tiempos pasados fue la sacristía un museo de pintura.

---

<sup>377</sup> Para Basilio de Santa Cruz: MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 161-170 y para Chihuantito, pp. 174 y ss. de ese mismo trabajo. También puede consultarse complementariamente: GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, pp. 116-122.

<sup>378</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 168. La trayectoria de Pedro Nolasco Pavón apenas comienza a dibujarse tras el descubrimiento de su monograma en “Bonifacio VIII aprueba el libro VI de Decretales” (c. 1648-1670, MALI), que ha permitido reconstruir un ambicioso ciclo sobre la historia del Derecho, ejecutado para algún local universitario. El conjunto sería una de las comisiones más antiguas de Nolasco donde el artista articula el espacio a partir de una sucesión de planos que le sitúa como uno de los primeros en fijar las narraciones narrativas de los ciclos historiados, posteriormente popularizado con las hagiografías. Es probable que este mismo Nolasco sea el que firma la parte más antigua, datada en 1668, de la serie del Convento de San Francisco de Asís (Santiago de Chile). Asimismo, se le adscribe uno de los lienzos de la colección Barbosa-Stern. Titulado “Justiniano y el Derecho Común” (c. 1648-1670). *Cfr.*: WUFFARDEN, Luis Eduardo: “De los orígenes a la...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>380</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 304.

Allí se ostentaban los lienzos representando la vida del bíblico José, hijo del Patriarca Jacob, «repartida en lienzos de excelente pincel»<sup>381</sup>.

Su labor para Mollinedo acabaría concretándose a partir de 1690, al encargársele un colosal programa iconográfico distribuido por los brazos del crucero catedralicio tal como han reproducido José de Mesa y Teresa Gisbert<sup>382</sup>. Dado el conocimiento que poseía sobre las formas de Rubens y su escuela, además de la familiaridad con la pinacoteca del obispo, Santa Cruz era el más indicado para intentar reproducir a una escala ambiciosa el Barroco internacional, presente en España desde 1660, bien definido por Pérez Sánchez: “En torno a los años 1640-1645 la severidad tradicional, el gusto por la realidad concreta y la iluminación dirigida de la corriente naturalista (...), va abriéndose, (...), a nuevas formas, más brillantes, más escenográficas, más dinámicas y sensuales. La gama de color se hace, en general, más clara y luminosa (...). La severa contención en el gesto de los santos se hace profusa gesticulación y las triunfales imágenes de gloria sustituyen generalmente a las severas y ascéticas imágenes de penitencia (...) encontramos ahora, desde 1658-1660, los grandes espacios abiertos de las arquitecturas fingidas y sus dinámicas visiones “di sotto in su”, ilusionísticas y totalizadoras”<sup>383</sup>.

Como en los referentes hispanos, se abordarán apariciones, éxtasis y alegorías teológicas de gran sentido efectista. Utiliza luces dramáticamente dispuestas en diagonal, agitados rompimientos de gloria y grupos de rollizos angelitos volantes, tratados con una brillante factura inspirada en el Barroco flamenco y sus derivaciones. Los cuadros de mayor tamaño, a izquierda y derecha, son el “San Cristóbal” y “San Isidro Labrador”, mientras que en el brazo derecho se observan “La aparición de la Virgen a san Felipe Neri” y “La Imposición de la casulla a san Ildefonso”. El resto de los iconos incluyen al mencionado “San Ildefonso con santa Leocadia”, “Santa María Egipciaca” y “La Magdalena”, alternando patronos castellanos con grandes figuras del catolicismo<sup>384</sup>.

Finalmente, en 1698 un anciano Mollinedo encomendaba dos pinturas votivas a ambos lados del coro para constatar su contribución al enriquecimiento artístico de la

---

<sup>381</sup> GENTO SANZ, Benjamín: *San Francisco de...*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>382</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>383</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en...*, *op. cit.*, p. 281.

<sup>384</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de...”, *op. cit.*, p. 329.



ciudad. Sugiriendo un parangón entre Carlos II y el prelado, uno de ellos plasma a “La Virgen de la Almudena” con las figuras orantes del matrimonio reinante tomadas del natural, mientras que el segundo se detiene en “La Virgen de Belén” con el obispo a los pies. Ambas son hábiles “esculturas pintadas”, un género oriundo de España que comenzó a trabajarse en el Altiplano y cuyo objetivo era trasladar la apariencia de una determinada imagen, y también sus poderes religiosos, hacia otro lugar. Remotos antecedentes capitalinos y potosinos los encontramos en las muchas versiones de la “Virgen de Guadalupe” extendidas por Fray Diego de Ocaña, así como en las *veras efigies* de “La Virgen de los Reyes”, bajo el pincel de Bernabé de Ayala y Francisco Varela. Su presencia en el ámbito privado no haría más que incrementarse, contribuyendo a la propagación de las devociones locales<sup>385</sup>.

Esta popularidad la acredita “La Virgen de Montserrat” (1693), realizada por Chihuantito, obra encantadora de rasgos dulzones y menor inspiración verista en donde las aplicaciones doradas de la vestimenta aumentan el hieratismo, realzando su carácter de mayestática aparición. La sobrenatural presencia mariana domina sobre un fantástico paisaje, sin respetar las leyes renacentistas propias del canon europeo<sup>386</sup>. En cualquier caso no estamos ante una derivación de menor valía, en comparación con lo que por entonces se destilaba en Europa, sino, como analizamos, una expresión distinta, cumplidora sobradamente de los intereses estéticos surandinos.

Menos afortunados en su producción fueron otros indígenas que también trabajaban en el templo mayor, como Antonio Sinchi Roca (act. a partir de 1690)<sup>387</sup> y su posible hermano Juan Sinchi Roca (act. 1691-1708)<sup>388</sup>. Del primero conocemos un contrato firmado en 1698, por el que pinta para el mercader Juan Sicos, junto con Bernabé Nina, seguidor de Quispe Tito y pintor de varios cuadros sobre la vida de san Sebastián, una “Inmaculada Concepción rodeada de los quince misterios del Rosario”: “a los dos lados de dichos misterios los atributos en las manos de ángeles que guarnezcan la dicha pintura y todo el ropaje de dichos ángeles y el de la imagen de

---

<sup>385</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “«Trampantojos a lo divino»: iconos pintados...”, *op. cit.*, pp. 24-33.

<sup>386</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 174. Estos mismos parámetros se aprecian en una “Coronación de la Virgen con la Eucaristía” que se le atribuye.

<sup>387</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo y MARTÍNEZ FRISANCHO, Alejandro: *El pintor de la colonia Don Antonio Sinchi Rocca Inca*. Cuzco, H.G. Rozas Sucs., 1965.

<sup>388</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 170-171.

Nuestra Señora ha de estar todo realzado en oro y también los resplandores de la dicha imagen”<sup>389</sup>.

Igualmente conviene mencionar someramente la serie sobre san Francisco de Asís, enviada a Santiago de Chile entre 1668 y 1684, en la que intervinieron Zapata Inca y otros colaboradores. El maestro incluso estampó su firma en “El entierro”, evidenciando el orgullo de pertenecer al selecto artesanado indígena que iba creciendo en el clima reivindicatorio instaurado por el Renacimiento Inca. Así, hacia 1688, estallarían definitivamente el cisma gremial dando fin a la pugna de los naturales por obtener la tan ansiada autonomía laboral. Esta situación era recogida contemporáneamente en la crónica del potosino Bartolomé Arzáns, individuo consciente de la amplia difusión de la manera cuzqueña, como lo prueban los famosos arcángeles arcabuceros de Calamarca (1670-1700):

“Sabida cosa es que los Indios en todo este nuevo mundo carecían de letras (...) como al presente carecen, pues son pocos los que las ejercitan y logran tamaño bien, no porque en ellos falte la capacidad de aprenderlas, sino porque no se ponen a ello; y comúnmente los de este Peruano Reino son de muy rara habilidad, pues se experimenta (con grande sentimiento de los Españoles) el que los Indios se hayan alzado con el ejercicio de todos los oficios, no sólo los mecánicos, mas también los de arte, causando no poca admiración ver formar uno de estos naturales un retablo, una portada, una torre y todo un edificio perfecto, sin tener conocimiento de la Geometría ni Aritmética”<sup>390</sup>.

Otro pintor activo en Jujuy (norte de Argentina) y necesitado de una investigación en profundidad, Mateo Pizarro (act. 1690-1700) efectuaba para el templo de Chochinoca y la iglesia de Casabindo varios cuadros, de los que uno llevaba su firma permaneciendo el resto atribuidos. Los “Ángeles arcabuceros”, las “Vírgenes del Rosario” de Casabindo, “La Inmaculada”, “La Virgen de la Merced” de Yavi, además de “La Virgen de la Almudena con donantes” (h. 1700) dan cuenta en los tonos pigmenticos de una modalidad decididamente cuzqueña, propiciando jugosos efectos

---

<sup>389</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 116, ver cita 21. Igualmente se le atribuye a Antonio Sinchi Roca una tela del “Rey Salomón” (c. 1680-1690, Catedral de Cuzco). Véase: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: *Pintura Cuzqueña...*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>390</sup> ARZÁNS, Bartolomé: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, vol. 1. Providence, Brown University Press, 1965, p. 20.

colorísticos, veladuras luminosas en los trajes y un esmalte capaz de lograr impresiones transparentes<sup>391</sup>.

Pero sin duda el autor por excelencia de este período fue Diego Quispe Tito, descendiente de la panaca de Titu Cusi Yupanqui, inca de Vilcabamba<sup>392</sup>. Como individuo talentoso, lograría sobresalir dentro de la nutrida generación de artífices que hemos ido anotando, procurándose un reconocimiento superior a los mismos por todo el Virreinato del Sur. Sus primeros trabajos se limitaron a ser discretos, con claras influencias manieristas de los seguidores locales de Bitti o Gamarra. Por ejemplo, “La Visión de la Cruz” (1631) para la Iglesia de Santo Domingo muestra la dependencia a fórmulas antiguas en el empaque de las figuras aunque ciertamente irrumpen aspectos flamencos al emplear estampas de Wierix. Semejante efecto se advierte en la “Ascensión de Cristo” (1634), firmada y donada a la parroquia de San Sebastián para así dar a conocer progresivamente su obra entre los posibles comitentes<sup>393</sup>.

Durante varias etapas de su vida sería contratado para completar la ornamentación de este templo, situado en el barrio del cual fue vecino, con siete valiosos ciclos, desafortunadamente perdidos tras un incendio acontecido en septiembre de 2016: dos pinturas sobre el martirio y muerte del santo titular (1679), seis dípticos sobre la vida de san Juan Bautista (1663), unos lienzos sobre la infancia de Cristo (1669), de las que solamente se salvó “La Adoración de los pastores”, cuatro sobre La Pasión, entre ellos “La Crucifixión” y un “Nazareno”, varias composiciones de santos, otra de paisajes sacralizados y, de su etapa juvenil, los cuatro Doctores de la Iglesia (1634-1640) basados en estampas de Sadeler<sup>394</sup>. Así pues, fue a partir de 1660, al intensificarse las labores ornamentales, cuando sucede la consagración profesional de nuestro artista, desplegando un virtuosismo de corte flamenco que le procuró el apoyo de una diversificada clientela culta, desde las órdenes religiosas hasta la aristocracia criolla.

---

<sup>391</sup> SIRACUSANO, Gabriela y BURUCÚA, José Emilio: “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 425-444; pp. 429-430.

<sup>392</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Diego Quispe Tito”, *Anales del Instituto Americano de Arte e Investigaciones Estéticas*, nº 8, 1955, pp. 159-168 y MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 141-160.

<sup>393</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 299.

<sup>394</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 144 y ss.

Las representaciones sobre san Juan Bautista destacan por los puntos de fuga y líneas de horizontes independientes, inaugurando varios elementos particulares en su producción y básicos durante el proceso formativo de la escuela cuzqueña: “vivo colorido, pincelada ágil, y ese gusto por un paisajismo idealizado, en el que bosques y montañas de raíz flamenca se ven animados por una multitud de avecillas, que, a menudo, parecen identificarse con la fauna local”<sup>395</sup>. A ello podría sumársele los fondos brumosos, jardines de tono pastoril en los planos intermedios y una perspectiva arquitectónica irreal pero con detalles cuidadosamente elaborados. Según el pormenorizado análisis elaborado por el matrimonio Mesa-Gisbert, la fuente de inspiración parecen ser grabados de Stradanus y los Galle, modificados con mayor o menor intensidad según el episodio narrado. En este sentido, el segundo luneto con el “Nacimiento de san Juan” a la izquierda y una “Escena familiar con san Juan y Jesús” a la derecha contienen las distorsiones espaciales más dramáticas con paredes falsas y sorprendentes rompimientos de gloria de animados ángeles. Igualmente, en “El Bautismo de Cristo” Quispe Tito descompone la disposición original, mostrando rasgos manieristas en los tres personajes desnudos que acompañan el solemne acto, muestra una vez más de la capacidad interpretativa presente en los Andes<sup>396</sup>.

Dos de las piezas más significativas de este período fueron remitidas a la Villa Imperial en 1667, conservándose en el Museo de la Casa Nacional de la Moneda y plasmando “Los Desposorios de la Virgen” y “Jesús entre los doctores”, que integraban una serie más amplia, hoy perdida. El primero remite a los elementos prototípicos del Renacimiento italiano, dividiendo a los grupos simétricamente en primer plano a ambos lados del sacerdote hebreo, colocándose en lontananza el Templo de Jerusalén y una ciudad en perspectiva central. Los protagonistas de la tela son elegantes y alargados, aunque los distribuidos en los extremos recuerdan a Zurbarán, desplegando los ropajes mediante anchos pliegues.

La disputa insiste nuevamente en la idea del templo, con las dos columnas sobre pedestal y la cortina formando baldaquino que cobija al Salvador. El tratamiento del paisaje otorga unidad a la pareja de imágenes, desarrollándose al aire libre, llamando la atención la colocación de María y José en actitud forzada mientras señalan al divino

---

<sup>395</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las escuelas pictóricas...”, *op.cit.*, pp. 84-85.

<sup>396</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 144 y ss.

Niño<sup>397</sup>. En un libro entreabierto situado en primer plano se lee la reveladora inscripción “Quispi Titu inga inbentó”, confiesa el carácter creativo de su trabajo en contraposición al tópico de lo mecánico<sup>398</sup>.

Los influjos de la escuela flamenca proveyeron a Quispe Tito de un caudal de conocimientos que sería recreado y adaptado de acuerdo a su idiosincrasia. El gusto por el detalle se puede encontrar en una versión de la piedad de Goltzius (1675), ubicada en la Capilla de San Lázaro, en la cual se enriquecen las vestimentas con copiosos pormenores decorativos. En “Los Signos del Zodíaco” (1681), ya analizados en el capítulo sobre las importaciones, incluye simbolismos extraídos de su dominio místico, profesando un indudable interés por el paisaje idílico, como reflejo de la tierra prometida, que reproduce en el “Regreso de la Huida a Egipto” (1680), basado en un grabado de Lucas Vorsterman I (1595-1675) según composición de Rubens<sup>399</sup>. Esta tendencia fue así mismo cultivada en lienzos de devoción, en las que pretendió imitar los efectos de las apreciadas láminas flamencas como “La Casa de Nazaret” (h. 1670-1675) y “La Sagrada Familia” (1675), en donde intensifica el intenso colorido, los árboles de espeso follaje y nos recuerda sus orígenes indios mediante la presencia de detalles populares cargados de espontaneidad como la Virgen hilando a la manera andina.

Para entonces había alcanzado su triunfo definitivo, cuando en 1675 se le encomendó “El Juicio Final”, destinado a la portería del Convento de San Francisco. Su ejecución para un espacio de acceso público demuestra la creciente popularidad de un tema escatológico que en Europa había dejado de representarse. No obstante, en América dichos asuntos moralizantes vivieron una segunda vida al amparo del proceso evangelizador, proyectándose hasta el siglo XVIII. Prueba de esto es un óleo sobre un condenado en el Infierno custodiado en el Convento de la Merced de Cuzco. Por otro lado, la reflexión sobre los dos caminos de la vida y el Fin de los Tiempos encuentra su correlato pictórico en los murales de Andahuaylillas, “Las postrimerías” de José López de los Ríos (1684, Carabuco), el monumental lienzo anónimo de la Iglesia de Caquiaviri

---

<sup>397</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Diego Quispe...”, *op. cit.*, pp. 162-165.

<sup>398</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 141; WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación...”, *op. cit.*, p. 305 y GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 119.

<sup>399</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 156.

(1739, Bolivia), y las “Torturas del Infierno” atribuido a Tadeo Escalante (Huaró, 1802), registrándose un total de 19 conjuntos andinos<sup>400</sup>.

En el ámbito capitalino se asimiló el esquema ignaciano de la composición de lugar mediante un sugerente *memento mori* dentro del programa iconográfico franciscano y también, en San Pedro, cuelga un diagrama mnemotécnico del Árbol de la Muerte, advirtiéndole gravemente sobre la necesidad de evitar los vicios para alcanzar la salvación<sup>401</sup>. Fue en los niveles más cultos de la sociedad virreinal, especialmente en las clausuras o celdas monásticas, donde la literatura emblemática era ilustrada con ingeniosas alegorías como apoyo a las meditaciones espirituales. El testimonio más completo de cómo la pintura fue leída a modo de sermones parlantes nos lo da el doctor Baltasar de Moncada en un opúsculo publicado en Sevilla (1757). Ese documento describe una de las más ricas pinacotecas existentes en el Virreinato que decoraba la casa de ejercicios para mujeres de María Fernández de Córdoba, inaugurada en 1752, con más de ciento ochenta lienzos usados para promover al desengaño, el arrepentimiento y a la toma de conciencia del pecado propio<sup>402</sup>.

En “El Juicio Final” de Quispe Tito la abundancia de textos explicativos confirma la tónica didáctica, a través de la cual sus comitentes pretendían acercarse a los espectadores. Dividida en dos sectores, uno superior dedicado a la Gloria con el Juicio al centro y otro inferior recogiendo a los condenados, se logra hábilmente la continuidad espacial. Las transiciones de los colores de fondo, que se van degradando, son capaces de conformar un espacio propio para cada escena sin necesidad de romper la unidad original. La forma de describir el acontecimiento, con un uso notable de la perspectiva, y las técnicas cromáticas facilitan que el receptor realice una lectura clara. El pintor cuzqueño desarrolla esta sólida estructura mediante un manejo virtuoso de todas las acciones, otorgando variedad y expresividad al que posiblemente sea el mejor exponente sobre este asunto que se ha hecho en la plástica del Altiplano<sup>403</sup>.

---

<sup>400</sup> GISBERT, Teresa y MESA, Andrés de: “Los grabados, El “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino”, en *Entre cielos e infiernos*, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 17-42. Ver tablas de la p. 27.

<sup>401</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: “El arte y...”, *op. cit.*, pp. 239-258 y MARIAZZA FOY, Jaime: “Pintura colonial: la alegoría como recurso mnemotécnico”, *Revista del Museo Nacional*, tomo L, 2010, pp. 101-155.

<sup>402</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “La cultura emblemática en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas”, *Illapa*, nº 8, 2011, pp. 29-41.

<sup>403</sup> GISBERT, Teresa y MESA, Andrés de: “Los grabados, El “Juicio Final” y la idolatría...”, *op. cit.*, pp. 28-30.

#### 4. 7. 4. MIGUEL DE SANTIAGO (h. 1633-1706) Y SU ESTELA EN QUITO. LA PINTURA POTOSINA Y BOGOTANA ENTRE 1650 Y 1700

En la región de Quito, la actividad de la pintura fue manteniéndose debido a la consolidación profesional de algunos autores, estrechamente ligados a la sociedad criolla, que dominaron con suficiencia la segunda mitad del seiscientos. Este fue el caso de Miguel de Santiago (h. 1633-1706), indígena o mestizo, considerado el mejor pintor quiteño de la época virreinal por su calidad y variedad temática, hasta tal punto de habersele dedicado una completa monografía<sup>404</sup>. Hijo de Lucas Vizuite, maestro pintor indio, y de Juana Ruíz, adoptó el apellido del funcionario peninsular Hernando de Santiago, regidor y ejecutor de Riobamba que acabará por convertirse en su protector. Al igual que muchos de sus contemporáneos desconocemos varios datos de su etapa formativa, aunque es presumible que se formara en el obrador paterno.

Miguel de Santiago fue una personalidad ecléctica cuya producción puede englobarse dentro de la etapa contrarreformista, al responder a un ambiente dominado por la inspiración mística y las preocupaciones teológicas. Su trabajo se desempeñó, como cabría esperar, en los recogidos ambientes conventuales dando forma a un lenguaje dual y versátil construido en torno a la reinterpretación de factores locales con influencias del Barroco, aprovechando además las enseñanzas que adquirió en materia teológica de la élite contemporánea. En este sentido, se han resaltado las conexiones con la pintura española del siglo XVII, principalmente Murillo y Francisco de Zurbarán, junto con el colorido de Ribera y la pincelada de Velázquez. En la interpretación de modelos no resulta muy diferente a sus coetáneos, sintiéndose influido por la plástica holandesa y flamenca a través de los grabados. Como advierte Justo Estebaran: “En cuanto a las influencias de la pintura española que pudo recibir Miguel de Santiago, éstos no le vinieron sólo de la asunción de modelos de la escuela sevillana por parte de

---

<sup>404</sup> Véase para su figura: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633 - 1706): su vida, su obra y su taller*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.): *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas: materiales didácticos*. 3, *Artes plásticas*. Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 142 y ss.; KENNEDY TROYA, Alexandra: “Miguel de Santiago (c. 1633-1706): creación y recreación...”, *op. cit.*, pp. 281-297; CARROLL GRIFFIN, Charles y NAVARRO, José Gabriel: *El arte en la provincia de Quito*. México, Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1960, pp. 84 y ss., y VARGAS, José María: *El arte...*, *op. cit.*, pp. 175-190.

los pintores quiteños anteriores a él, sino también de los cuadros españoles que había en Quito”<sup>405</sup>.

En otros casos se ha relacionado con grandes maestros occidentales, con el propósito de legitimar el arte ecuatoriano, estableciéndose desacertadas comparaciones con Miguel Ángel, Rembrandt o El Greco, autores que quedan lejos de nuestro artífice en planteamientos formales y resultados estéticos. Igualmente, con la clara intención de ensalzarlo, presentándolo como el ingenio más lúcido de toda la América hispana, se le vinculó con colegas de profesión que ejercían en diferentes latitudes, como por ejemplo Melchor Pérez de Holguín y Cristóbal de Villalpando. Si bien es cierto que hay algunos recuerdos de las maneras sevillanas, dichos influjos “son en realidad unas sugerencias más libres, sobre todo en cuanto al colorido y al a disposición de determinados elementos (...). Las influencias de Rubens apreciables especialmente en la composición de algunas de sus pinturas por medio de estampas realizadas por integrantes del obrador del maestro flamenco”<sup>406</sup>.

Era un buen dibujante, aunque recientes estudios han demostrado que aplicaba el color directamente sobre las figuras, explicando así la existencia de ciertas correcciones o arrepentimientos. No obstante, éstas no tenían necesariamente que indicar una irregularidad en el trazo sino una preocupación por dotar a sus personajes de movimientos armoniosos y poses naturalistas. La larga pincelada se conjuga con gradaciones cromáticas para dotar de sentido volumétrico a las composiciones. Kennedy subraya en sus comienzos una paleta rígida, fuertes contrastes de clarooscuro y resabios del manierismo en la distribución de las masas, para pasar a una libre integración de sus propios milagros con el paisaje andino<sup>407</sup>. Finalmente, dota a las cabezas redondeadas de suavidad en los rasgos, teniendo predilección en los tipos femeninos jóvenes de piel pálida, con mejillas rojizas, frente amplia y pelo castaño suelto con raya en medio. Esta suerte de idealización parece mitigarse en los modelos masculinos, más dependientes del natural<sup>408</sup>.

---

<sup>405</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *El pintor quiteño...*, op. cit., p. 73.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>407</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la “interrupción” ilustrada (siglos XVII y XVIII)” en *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 43-65.

<sup>408</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *El pintor quiteño...*, op. cit., p. 85.



Su primer encargo de importancia fue la serie sobre la vida de san Agustín en el convento quiteño homónimo (1653-1656), basada en las estampas de Schelte Adamsz. Bolswert (h. 1586-1659), impresas en París durante el año 1624, que le fueron facilitadas por Fray Basilio Ribera, provincial de la orden, y el padre Leonardo Araujo<sup>409</sup>. Al maestro se atribuyen un total de veinticinco lienzos, incluido el monumental óleo titulado “La Regla Agustina” (h. 1656), mientras que los ejemplares restantes son de la mano de miembros del taller, en el que figura un tal Carreño, firmante en la escena de “San Agustín enseña Retórica”<sup>410</sup>. Ocupando los claustros bajos del convento y enmarcados por molduras doradas se aprecia una relativa independencia en cuanto a las fuentes de inspiración.

Los detalles populares de flora, fauna y mobiliario característicos de la urbe se conjugan con individuos monumentales distribuidos secuencialmente para aumentar la calidad narrativa del conjunto. En cambio, la concepción del espacio y los contrastes lumínicos lo aproximan a fórmulas barrocas<sup>411</sup>. Esta dualidad formal ha llevado a erróneas atribuciones como la referida al “Cristo de la Agonía”, conservado en la Recoleta de El Tejar, motivo de leyendas y que, en palabras de Justo Estebaranz, “revela a un artista mediocre, incapaz de conseguir una expresión verídica y mal dibujante”<sup>412</sup>. Gustó de introducir primeros planos en penumbra y segundos con mayor iluminación para potenciar la sensación de profundidad, apostando por esquemas piramidales y grupos numerosos. A ello convendría añadir un sentido vaporoso que aumenta conforme avanzan los años, alcanzando el cénit sobre 1670. Así mismo, fue un hábil intérprete del paisaje realista con celajes nubosos y resplandecientes, erigiéndose como un auténtico pionero de este género<sup>413</sup>.

En 1670, Santiago ejecutará para los franciscanos ocho representaciones que señalan la madurez de su estilo personal, resumiendo en ellas los principales preceptos de la doctrina católica por medio de un nutrido grupo de personificaciones.

---

<sup>409</sup> Véase: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito: la serie de pinturas sobre la vida del santo*. Quito, FONSAL, 2008; KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, pp. 44-46 y VARGAS, José María: *El arte...*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>410</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Miguel de Santiago en San Agustín...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>411</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, pp. 44-46.

<sup>412</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago”, *Anales del Museo de América*, nº XVII, 2009, pp. 8-17; p. 13.

<sup>413</sup> JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *El pintor quiteño...*, *op. cit.*, pp. 86-87.

“Directamente catequética (...) se combinan las verdades de la moral cristiana, representada por una figura simbólica: las virtudes y los sacramentos de pie; en la parte superior se hallan los mandamientos y los dones; en la parte inferior el vicio capital; en el centro van segmentos del Padre Nuestro y las obras de misericordia”<sup>414</sup>. El resultado, en el que el pintor no parece haber contado con fuentes gráficas, constituye una nueva propuesta de indudable teatralidad en la que texto e imagen interactúan en una suerte de catequesis visual sobre la importancia de enseñar la doctrina y administrar correctamente los sacramentos. Notables son las vigorosas aplicaciones de pigmentos cromáticamente más luminosos conectados con unos trazos abiertos.

Un indicio de su rápida aceptación dentro de la comunidad es la encomienda de algunos ejemplares sobre el “Padre Nuestro”, enviados a Santa Fe de Bogotá (1673) y, ese mismo año, para San Francisco, once lienzos dedicados a los Artículos de la Fe, cuyo donante habría sido Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Finalmente, la catedral bogotana custodia otro ciclo de catorce piezas dedicadas a las “Obras de misericordia”, corroborando el inicio exportador de arte quiteño a las poblaciones vecinas<sup>415</sup>. Al mismo tiempo trabajó numerosos iconos marianos de tono afectivo reflejos del misterio inmaculista y algunas obras profanas como la serie de “Las cuatro estaciones” seguramente por encargo de comitentes privados: “En un país, donde las estaciones no se definen, ni en el curso del año ni con las características, cambiantes de la naturaleza, no había más recurso que acudir a las descripciones literarias. De este modo pintó la «Primavera» simbolizada en una diosa, flor entre flores, con huertos y cupidillos, pájaros y cielos alegres; el Estío, caracterizado por la diosa Ceres, entre frutos y cacerías; el Otoño, representado por un barco con copiosas cepas de uva, cosechas de vino, borrachos, unos caídos y otros brindando, pipas y danzas; y el Invierno, figurado por un viejo que se calienta al fuego, familia alada, árboles desnudos cubiertos de nieve y granizos, caras y máscaras, bayetas, lodo resbalando en las aguas”<sup>416</sup>.

Pero la culminación de su carrera se encuentra en el meritorio conjunto votivo denominado “Los milagros de la Virgen de Guápulo” (h. 1699-1706), donde narra los

---

<sup>414</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, p. 46.

<sup>415</sup> *Ibíd.*, p. 47. Véase para sus trabajos también: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *El pintor quiteño...*, *op. cit.*, pp. 91-284.

<sup>416</sup> PACHECO BUSTILLOS, Adriana: “La Virgen Apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 504-520; véase pp. 507-510 y VARGAS, José María: *El arte...*, *op. cit.*, p. 184.

milagros atribuidos al culto de mayor veneración en el reino. Debieron patrocinarse por fieles locales, ocasión propicia para apostar por una expresión más personal, alejada de las restricciones estilísticas e iconográficas de las series anteriores. Esto explica que describa un buen número de aspectos mundanos que eran sacralizados al contacto con la divinidad, por ejemplo el interior del templo que albergaba la imagen o diversos parajes naturales de la provincia que habían sido testigos de los hechos prodigiosos. A esto añade aspectos de la vida cotidiana como en “La india endemoniada”, narrando el milagro de una mujer que había muerto y resucitado en 1646 ante el altar de su devoción favorita. En general la genial factura cargada de hermosos efectos indica el momento de apropiación de la pintura quiteña a su historia más reciente a través de un lenguaje barroco que encontraba puntos de conexión con el arte de su tiempo, perfilando un conjunto de características propias que irían modelando la naciente escuela de Quito<sup>417</sup>.

En torno a Santiago creció un activo obrador en donde varios aprendices y oficiales fueron paulatinamente asumiendo la influencia estilística del maestro, difundiéndola en las siguientes décadas. Se afirma incluso que su propia hija, conocida en la tradición popular como Isabel de Santiago, habría desarrollado labores artísticas, aunque éstas desafortunadamente no se hallan documentadas. Más segura parece la actividad de un prolífico grupo de asistentes, entre los que se encontraban Carreño, Simón de Valenzuela, Bernabé Lobato y Nicolás Javier de Goríbar (1665-1736), el más célebre de todos ellos y seguramente uno de los colaboradores más cercanos, si bien se trata de una figura polémica por la dificultad para establecer con seguridad las piezas de su autoría. Sus padres fueron José Valentín Goríbar y Ruíz y Agustina Martínez Díaz, un matrimonio humilde. Pocos datos claros existen sobre la formación de este artífice durante sus primeros años, excepto que una vez casado en 1687 con Doña María Guerra pasó a formar parte de uno de los talleres más reconocidos de la época<sup>418</sup>. Algunas fechas que nos permiten un rastreo son, 1726, año en el que firma una petición de los

---

<sup>417</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>418</sup> GRUNAUER ANDRADE, Carla: “Nicolás Javier de Goríbar, el pintor Barroco de la Escuela Quiteña”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 317-325. Véase también sobre su obra en: KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, pp. 50 y ss y NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid, Talleres Tipográficos A. Marzo, 1930, pp. 95 y ss.

barrios al cabildo de Quito junto a su hijo Francisco y 1733, cuando se compromete a renovar las pinturas del coro y celdas del Convento de San Francisco<sup>419</sup>.

Goríbar llegó a trabajar al lado de Santiago en la decoración de la Basílica de Guápulo, circunstancia que sugiere el importante lugar que ocupaba entre sus seguidores inmediatos, desmintiendo así las fantasiosas teorías de envidias que hablan de la expulsión, y posterior persecución, del maestro ante la evidencia de que su discípulo pudiera superarle<sup>420</sup>. Parece ser que para este templo realizó la decoración completa del “Retablo de la Virgen del Pilar” (1715-1718), ambicioso proyecto firmado. Dividido en seis sectores por medio de columnas fingidas, semejantes a las de un retablo, la parte superior está dedicada a “La Asunción de la Virgen” cercada de ángeles y acompañada de los santos franciscanos. En la inferior, se remite a la “Virgen de Pilar” rodeada de apóstoles que se completa en los paños laterales con santos músicos que simbolizan las alabanzas de la Iglesia a la Madre de Dios<sup>421</sup>.

En cualquier caso, exceptuando esta suerte de altar ilusionista a modo de trampantojo, su producción aún necesita de una revisión más profunda, acompañada de la documentación pertinente. En este sentido, hasta ahora ha estado rodeada de polémica la atribución de la serie dedicada a los profetas que ornamentaban las pilastras del templo de la Compañía, institución que lo acogió durante varios años de su vida, fechados en 1716 y efectuados con motivo de la restauración del conjunto arquitectónico, si bien Navarro apreció similitudes formales con las telas anteriormente mencionadas: “El Goríbar de estas telas es el mismo de aquel lienzo; su grupo de la Asunción de la Virgen parece arrancado del cuadro del Profeta Joel y digno compañero de la Ascensión del Profeta Amós y de la Resurrección del Profeta Osseas: la misma manera en la composición, la ejecución idéntica en todos sus detalles, el mismo colorido: todo, en fin, igual, a pesar de no ser idénticos los grupos en su línea de dibujo”<sup>422</sup>.

Por el contrario, Kennedy descarta estas afirmaciones al sugerir que se tratan de imágenes de poses anacrónicas y arcaicas, explicadas en referencia a modelos manieristas tomados de grabados de Parmigianino (1503-1540) y con recuerdos del

---

<sup>419</sup> GRUNAUER ANDRADE, Carla: “Nicolás Javier de Goríbar, el pintor...”, *op. cit.*, p. 319.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 319 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 319.

<sup>422</sup> NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en...*, *op. cit.*, p. 99.

apostolado de Martín de Vos, grabados por Wierix y editados por Gerard de Jode. Dichas representaciones formaron parte del espíritu barroco imperante, intensamente vinculado a la explicación del nuevo espíritu cristiano que perseguía imponer, haciendo uso de la iconografía medieval, la comprensión de la Biblia en imágenes, estableciendo las relaciones oportunas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento<sup>423</sup>.

Su función simbólica estribó en demostrar las equivalencias entre profetas y apóstoles como pilares del Cristianismo, así como subrayar el carácter providencialista de la Iglesia en sus labores misionales. Cada personaje, interpretado como una figura de aire monumental y empaque clásico, se recorta sobre un lejano fondo paisajístico, contenedor de aquellos episodios más representativos de su historia, al mismo tiempo que la proliferación de cartelas potencia el sentido doctrinal de los iconos<sup>424</sup>. Su autor, aún desconocido, supo envolver a los profetas dentro de una atmósfera unificadora, empleando la imagen central como eje articulador del ritmo gracias al ademán expresivo con las manos. El sobrio modelado se conjuga con un manejo transparente de los colores y una cierta habilidad para captar los afectos del alma humana<sup>425</sup>.

Interesantes son los testimonios aportados por Andrade, originado tras cruzar datos de laboratorio que podrían validar las hipótesis tradicionales: “Los análisis de laboratorio que fueron realizados tanto a la Serie de Los Profetas como a las pinturas de caballete de la Virgen del Pilar y Ascensión de María, arrojan resultados paralelos que dan a ver que fueron realizados por la misma persona, además de los rasgos estilísticos y cromáticas similares aplicados. (...) todas las obras presentan soportes de lino con tramas y urdimbres tejidas de la misma manera y grosores; igualmente, los sisados tienen gamas de coloraciones similares que van de amarillos a sienas translúcidos mientras que las bases de preparación se presentan compuestas por sulfato de calcio en mezcla con óxido de hierro y de color café. Sobre esto, se aprecia ya los pigmentos y óleos que normalmente son rojos, negros, azules entre otros, pero la mayoría han dado positivo en los exámenes del Albayalde, por ejemplo Los Profetas tienen una imprimación gris de albayalde con pigmentos negros bajo los colores claros y encarnes

---

<sup>423</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, p. 50

<sup>424</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 320.

<sup>425</sup> GRUNAUER ANDRADE, Carla: “Nicolás Javier de Goríbar, el pintor...”, *op. cit.*, pp. 320-323.

y los mismos pigmentos negros han sido encontrados en los laterales de la Virgen del Pilar”<sup>426</sup>.

Su nombre aparece nuevamente al pie de un grabado que representa la provincia Jesuítica de Quito, bajo la presencia del trono de Felipe V con varias figuras alegóricas, en actitud de legitimar todas sus acciones. Esta estampa se abrió en 1718, tras la conclusión del colegio máximo quiteño, circunstancia que revela la vinculación de Goríbar con esta institución<sup>427</sup>. Finalmente, también polémica es la atribución a Goríbar de la serie compuesta por los catorce “Reyes de Judá”, conservada en la Iglesia de Santo Domingo. El Padre Gonzalo Valdivieso defiende la tesis de que son obra del maestro con una técnica más desarrollada y moderna, hipótesis en la que coincide con el Padre Vargas<sup>428</sup>.

Los personajes de medio cuerpo, insertos dentro de medallones circulares, parecen tomados de la serie grabada de Jode, erigiéndose como unos ejemplares sumamente originales que otorgan a Quito un lugar privilegiado dentro de las singulares recreaciones iconográficas del Antiguo Testamento, producidas por entonces en ambos virreinos. En cualquier caso el soporte (lino), la base de preparación aplicada (cola mezclada con alumbre), la imprimación y la capa pictórica al temple, se encuentran detrás del efectivo claroscuro, combinado con un estudio profundo de la anatomía humana, especialmente en la expresión del rostro y la posición de las manos<sup>429</sup>. Observamos, en términos estilísticos, que tanto Santiago como su discípulo estuvieron marcados por una fuerte impronta personal, aderezada con algunas referencias a condicionantes culturales autóctonos pero sin alcanzar el nivel de Cuzco. En cambio, a finales de la centuria, se impuso en un ambiente formativo de enseñanza eminentemente práctica, un recetario de fórmulas compositivas cuyas posibilidades eran francamente limitadas en relación al medio. La decadencia y disolución del sistema gremial tras el advenimiento de las reformas borbónicas ocasionó que exclusivamente sobrevivieran las familias más poderosas, que extendieron su red de contactos apoyándose en “una producción que, por su masificación, reprodujo, de manera anónima, los lejanos

---

<sup>426</sup> *Ibíd.*, p. 324.

<sup>427</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, p. 50.

<sup>428</sup> VARGAS, José María: *Arte quiteño colonial*. Quito, [s.n.], 1944, p. 128.

<sup>429</sup> GRUNAUER ANDRADE, Carla: “Nicolás Javier de Goríbar, el pintor...”, *op. cit.*, pp. 323-324.

modelos originales y que cumplía principalmente con el objetivo de reforzar el mensaje evangélico”<sup>430</sup>.

Contemporáneamente al triunfo de Miguel de Santiago, los pintores potosinos se hicieron eco de las invenciones iconográficas promovidas durante la “Era Mollinedo” (1673-1699), aunque desde el punto de vista estilístico fueron transitando por nuevos cauces expresivos, asumiendo su propia identidad estética. La escuela local alcanzaría su cénit en el primer tercio del siglo XVIII cuando Melchor Pérez de Holguín (h. 1665-1732), como abordaremos en el capítulo siguiente debido a cuestiones cronológicas, imprima la marca de un arte diferente. Fue en esta región donde algunos investigadores han visto el surgimiento del denominado “barroco mestizo”, caracterizado por composiciones aparatosas, el interés por el lujo en los ropajes y el cultivo de modalidades temáticas que recurrieron al Antiguo Testamento y a alegorías moralistas como “Las Postrimerías”, “Los Triunfos”, “Las Vírgenes triangulares”, series de sibilas, profetas y arcángeles arcabuceros<sup>431</sup>.

La actividad era sostenida en ese momento por maestros secundarios, según revelan algunos contratos. Por ejemplo, Juan Francisco de la Puente fue contratado por el mayordomo de la iglesia principal de Copacabana para ejecutar siete cuadros al óleo en ambos lados del cuerpo principal (1658) y un tal, Juan Díaz de Robles, desarrolla conjuntamente con el anterior, un ciclo de seis lienzos sobre “La vida de santa Rosa” para el Convento de Santo Domingo (1670)<sup>432</sup>. Al unísono localizamos a Bernabé de Figueroa y Francisco de Sandoval en la Villa Imperial. El primero se comprometió el 14 de enero de 1670 con el presbítero mayordomo de la cofradía de las Benditas Ánimas del Purgatorio, en la Iglesia Mayor, para elaborar nueve imágenes con el asunto de las almas quemadas en el Infierno. En cuanto a Sandoval, aparece también en 1670, en una solicitud del Alcalde Ordinario Gaspar de Alcibia y Loyola, indicando su actividad como dorador del tabernáculo de la Iglesia del Convento y Hospital de San Juan de Dios. Igualmente en 1677 se comprometió a dorar y pintar el retablo principal de la capilla del Cristo de la Columna, añadiendo el sagrario y erigiendo una reja de madera policromada delante del altar<sup>433</sup>. Así mismo, citaremos a Francisco López de Castro

---

<sup>430</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco...”, *op. cit.*, p. 50.

<sup>431</sup> PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: “Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía”, en *Actas del II Congreso Internacional del Barroco*. Oporto, 2001, pp. 197-213.

<sup>432</sup> CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí: fuentes...*, *op. cit.*, pp. 217-218 y 226-227.

<sup>433</sup> *Ibíd.*, p. 106, 226 y 231-232.

(act. 1674-1684), autor de delicadas interpretaciones marianas con tonalidades cromáticas doradas como “La Inmaculada” del Museo de la Moneda o “La Asunción de la Virgen” de la capilla de Jerusalén (Potosí), y Francisco de Herrera y Velarde (doc. a partir de 1653, m. 1694), de vigoroso empaste tenebrista.

Finalmente, a esta etapa de transición pertenecen Leonardo Flores (doc. 1683-1684) y José López de los Ríos (doc. 1684), considerado el autor de la serie de arcángeles de Calamarca una de las más completas que se conoce, efectuada, según Donahue-Wallace, entre 1660-1680<sup>434</sup>. Los investigadores Mesa-Gisbert defienden esta misma hipótesis, afirmando que existen similitudes entre los mensajeros celestiales de Calamarca y aquellos que integran “El Juicio Final” en Carabuco (1684) de este mismo autor<sup>435</sup>. Éste último se integra en el gusto por las Postrimerías en el contexto virreinal con cuatro lienzos que incluyen notas regionales, desde indígenas haciendo libaciones con queros incaicos, aludiendo al ritual idolátrico del *Taqui Oncoy*, hasta la presencia del mítico *Tunupa*, identificado con san Bartolomé en su doble condición de predicador y mártir del cristianismo en la región del Collao<sup>436</sup>. “Sus responsables se preocuparon de añadir a la composición europea original escenas con carácter local que explícitamente están relacionadas con la cristianización del lugar. Por esta razón, la adaptación que se realiza en Carabuco del modelo europeo genérico del “Juicio Final”, a las condiciones locales de idolatría que sufría la catequización andina, es probablemente la más importante que se conoce”<sup>437</sup>.

Flores trabajó en las reducciones emplazadas a orillas del Lago Titicaca (Yunguyo, Puerto Acosta e Italaque), y la misma ciudad de La Paz de la que era vecino, bajo la protección del obispo Queipo del Llano y Valdez. Su estilo está de acuerdo con el Barroco imperante derivado de los grabados flamencos, afirmando su individualidad creativa mediante la introducción de detalles anecdóticos interpretados con enorme

---

<sup>434</sup> DONAHUE-WALLACE, Kelly: *Art and architecture of viceregal Latin America, 1521-1821*. Nuevo México, UNM Press, 2008, p. 160.

<sup>435</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Ángeles y arcángeles”, en *El retorno de los ángeles*. Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2000, pp. 39-51.

<sup>436</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 333. Consúltese igualmente: GISBERT, Teresa: *Restauración de cuatro lienzos monumentales. «El Purgatorio», «El Juicio Final», «El Infierno» y «La Gloria»*. Templo de Carabuco. La Paz, Ministerio de Desarrollo Económico y Viceministerio de Cultura, 2005 y WINDUS, Astrid: “Arquitectura eclesiástica, topografía y comunicación religiosa en el altiplano boliviano colonial”, *REVISTA Iberoamericana*, XVI, n° 61, pp. 17-35.

<sup>437</sup> GISBERT, Teresa y MESA, Andrés de: “Los grabados, El “Juicio Final” y la idolatría...”, *op. cit.* p. 35.



calidad. Los protagonistas de sus imágenes portan trajes lujosos de amplio vuelo salpicados de broches preciosos, logrando vistosidad y un aire de fantasía propio del arte andino, donde existieron preferencias por los brocados. El colorido, en armonioso contraste, convive con recuerdos tardíos de la Contra-Maniera importada por Bitti, mostrando ese mismo gusto en las esbeltas figuras de rostro idealizado que, a veces, parecen infantiles como su pieza cumbre, “El pobre Lázaro y el rico Epulón” (principios del siglo XVIII, Catedral de La Paz)<sup>438</sup>.

En Bogotá, capital de la actual Colombia, la figura emblemática e indiscutida del arte pictórico era el criollo Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711), seguramente formado en el taller de los Figueroa e hijo de Bartolomé Vázquez, hidalgo sevillano<sup>439</sup>. Aunque tuvo acceso a numerosas obras de Miguel de Santiago que circulaban en la capital del reino, algunas de las cuáles incluso patrocinó, no parece que ello se tradujera en una influencia directa. De su manera personal de entender la creación artística son buena prueba los más de quinientos cuadros que se le atribuyen y, especialmente, los ciento seis dibujos de su mano, bastante excepcionales en el ámbito virreinal y generalmente hechos de un solo trazo, logrando una sólida firmeza sin recurrir a las medias tintas, hecho indicativo de su alto dominio (1704)<sup>440</sup>. Probablemente constituyeron estudios y modelos usados por el artista, paralelamente durante su actividad, como patrones mediante la técnica del calco.

Esto deja entrever la existencia de un obrador bien organizado, siendo así como pudo acometer un alto volumen de encargos y consolidar unos formalismos devotos tan convencionales como únicos, de inspiración dual: las estampas europeas italianas y flamencas se mezclan con su propia capacidad inventiva. De su trabajo al servicio de la Iglesia destaca, en primer lugar, la serie realizada para engalanar el Templo del Sagrario (1660-1700), en donde recurre a delicadas vistas exteriores ajenas al verdadero paisaje

---

<sup>438</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura alto peruana del...*, op. cit., pp. 41 y ss.; GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, op. cit., pp. 133-134 y CEJUDO VALÁSQUEZ, Pablo: *Coloristas de Collao: una biografía de Italaque y del pintor Leonardo Flores*. La Paz, Talleres Gráficos Bolivianos, 1966.

<sup>439</sup> Sobre este artista: GIRALDO JARAMILLO, Gabriel: *Gregorio Vázquez: dibujos originales a pincel*. Colombia, Librería Suramérica, 1944 y GROOT, José Manuel, PIZANO, Roberto... [et al.]: *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos: su vida, su obra, su vigencia*. Bogotá, Editorial Menorah, 1963.

<sup>440</sup> *Ibid.*, pp. 14-15; GARCÍA, María Patricia: “Los dibujos de Gregorio Vázquez Ceballos: una colección de 106 piezas fundamental para el estudio del arte colonial”, *Revista Credencial Historia*, n° 138, 2001, s/p. y TOQUICA CLAVIJO, María Costanza: *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vázquez*. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, Museo de Arte Colonial y Museo Iglesia Santa Clara, 2008, pp. 63-82.

andino para enmarcar a sus personajes. También enlució las capillas interiores de la Iglesia de santo Domingo, entre 1680-1700, y efectuó para los dominicos del Colegio del Rosario los retratos de sus fundadores<sup>441</sup>. Los asuntos que trató con más preferencia fueron los marianos, relativos a “La Inmaculada”, “Coronación de la Virgen” y “La Virgen con el niño” en diversas advocaciones. Tampoco dejó de cultivar las vidas de santos americanos, contribuyendo decisivamente a una intensa campaña iconográfica alrededor de santa Rosa. Abordó frecuentemente temas relacionados con esta figura exaltadora del catolicismo americano, indicando que con ellas se expresaba el patriotismo criollo neogranadino, en un sentido amplio y comparable al de otros focos peruanos.

Dentro de las vastas composiciones de santo Domingo, destacan por su excepcionalidad “La creación de Eva”, único ejemplar dedicado a representar los episodios centrales del Génesis, insólito en la plástica americana, en donde su peculiar tratamiento del modelado anatómico permita, tal vez relacionarlo con Miguel de Santiago. Resulta llamativo como nuestro artífice fue capaz de conjugar eventualmente la tradición ecléctica europea con la plasmación de vivencias locales específicas que sin duda debieron ayudarle a conseguir enorme aceptación entre sus coetáneos. Una de esas plasmaciones en la que se relaciona de manera explícita con su entorno se trata de “La Virgen del Rosario bendice al bachiller Cotrina” (1668), conservada en la Iglesia Museo de Santa Clara. En ella incorpora un retrato al natural de Juan de Cotrina y Valero, en diálogo con una imagen sacra venerada en la urbe<sup>442</sup>. Con Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos la pintura neogranadina llegó a su mayor esplendor, sobreviniendo un período de decadencia a su muerte. No dejó discípulos pero sí algunos seguidores, tales como Agustín García Zorro de Useche y Gregorio Carvallo de la Parra, cuyas obras están todavía por estudiarse.

---

<sup>441</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, pp. 320-321.

<sup>442</sup> *Ibíd.*, p. 321.

#### 4. 8. LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA EN EL VIRREINATO PERUANO ENTRE 1700 Y 1815

##### 4. 8. 1. LIMA EN EL SIGLO XVIII: EL ADVENIMIENTO BORBÓNICO Y LA RENOVACIÓN INTELECTUAL

El siglo XVIII dio inicio con modificaciones sustanciales en la corona española al producirse la sustitución en España de la Casa de Austria por la de los reyes Borbones de Francia, asumiendo el poder Felipe V, Duque de Anjou y nieto de Luis XIV, una vez finalizada la Guerra de Sucesión (1701-1713). Este cambio trajo aparejado un conjunto de medidas administrativas que derivaron tras su aplicación en la pérdida de la hegemonía, tradicionalmente ostentada por Lima como centro político-administrativo y económico de América del Sur. Prueba de esto sería la progresiva fundación de otros virreinos, primero el de Nueva Granada (1717, consolidándose en 1739) y ya en la segunda mitad de la centuria el del Río de la Plata (1776)<sup>443</sup>.

A esto debemos sumar la falencia económica sufrida en la capital, al ser sustituida como principal centro distribuidor de riquezas debido al crecimiento del contrabando, mal endémico que permitía la entrada de mercaderías a menores costos provenientes tanto de Panamá como de Buenos Aires, siguiendo una ruta Atlántica más directa. En este sentido, a mediados del siglo XVIII, las reformas borbónicas, especialmente en época de Carlos III (1759-1788), trataron de buscar una solución al problema. A partir de entonces las relaciones comerciales con América recibieron especial atención, siempre en el contexto centralista del despotismo ilustrado, y se apostó por una radical reforma liberalizadora, aplicando el “Reglamento de Aranceles Reales para el Comercio Libre de España e Indias” (1778), cuyas finalidades fueron agilizar los trámites burocráticos y obtener mayores beneficios fiscales<sup>444</sup>.

En cualquier caso las intenciones no se cumplieron y acabaron imponiéndose una serie de gravámenes que terminaron acrecentando el fraude. Este aumento de la presión tributaria en los sectores sociales menos poderosos, unido a una inseguridad mayor con la presencia de ataques piráticos, originó un descontento generalizado,

---

<sup>443</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales, 1750-1825”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 365-401.

<sup>444</sup> Cfr.: MAZZEO, Cristina: “El Comercio Libre de 1778 y sus repercusiones en el mercado limeño”, en *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 127-146.

reflejado en los sucesivos levantamientos indígenas que comenzaron en torno a los años treinta y alcanzaron su cénit con el desencadenamiento de la gran rebelión liderada por Túpac Amaru II (1780). Su derrota al año siguiente, significó la prohibición de toda manifestación visual vinculada al “Renacimiento Inca”, movimiento reivindicatorio que expresaba la consolidación de la aristocracia indígena. Partiendo de una multitud de manifestaciones culturales la élite persiguió recuperar sus privilegios dentro de la sociedad virreinal, influidos por la visión ideal del Imperio, presente en la segunda edición de los “Comentarios Reales” del Inca Garcilaso de la Vega (1723).

Ello coincidió con los esfuerzos de los criollos por alcanzar altos cargos en la administración virreinal, pues aunque gozaron de derechos no poseían el mismo estatus que los españoles dentro de un complejo contexto social dominado por aspectos raciales. Por tanto, debe entenderse que nos hallamos ante unas décadas de marcada inestabilidad en el que las disoluciones y crisis resultaron en la afirmación de la conciencia nacional. Este período paradójicamente arranca tras el catastrófico seísmo de 1746, momento en el que la Ciudad de los Reyes se ve en la necesidad de apostar por un nuevo lenguaje constructivo: “En Lima, desde mediados del siglo XVIII, el terremoto de 1746 jugó un papel determinante en los cambios al emprenderse la reconstrucción o el planteamiento de nuevos edificios, se levantaron varios de ellos bajo el espíritu del rococó, tales como la iglesia de las Nazarenas en el ámbito religioso o la Quinta de Presa en el civil, en tiempos del Virrey Amat (1761-1771)”<sup>445</sup>.

Efectivamente mucho tuvo que ver el creciente centralismo, causante de una polarización entre Lima y Cuzco, más marcada que en épocas anteriores en el terreno artístico. “Así, mientras los cambios apenas se dejaban sentir en el interior andino, la capital irá recibiendo con rapidez inusitadas las novedades estilísticas procedentes de la corte de Madrid. Primero fueron los aportes del rococó francés, adaptado por la nueva dinastía reinante junto con otros estilos internacionales. Posteriormente, el pensamiento oficial ilustrado se identificaría con las ideas estéticas del neoclasicismo, claramente contrapuestas a las arraigadas formas barrocas”<sup>446</sup>. Este progresivo aperturismo, evidente en el último tercio del setecientos, que optó por formas de mayor pureza y

---

<sup>445</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Academia y academicismos en Lima decimonónica”, *Tiempos de América*, n° 11, 2004, pp. 77-90; concretamente, p. 78.

<sup>446</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 365.

simpleza, símbolo de buen gusto, tuvo en Matías Maestro (1766-1835) su exponente más cualificado.

El arquitecto vasco, llegado al Callao a finales de 1785, después de entablar una estrecha amistad con el arzobispo González de la Reguera, sería ordenado como presbítero en 1792, comenzando a colaborar en todos los proyectos académicos liderados por el gobierno eclesiástico. Alabado como arquitecto, pintor y diseñador de diversas obras ornamentales, actuaría en Lima liderando una auténtica campaña en el ámbito del retablo, reemplazando con su actividad iconoclasta antiguos altares por otros neoclásicos, y proyectando edificios públicos de gran envergadura durante el gobierno del virrey Abascal, como el Colegio de Medicina de San Fernando o el Cementerio General que atestiguaban los nuevos tiempos<sup>447</sup>.

No obstante, conviene señalar que la ortodoxia clasicista parece reafirmarse más en el plano de la teoría arquitectónica que en el terreno pictórico. Como observaremos, en la pintura es visible una fuerte carga barroca dependiente de los maestros peninsulares del Siglo de Oro, mitigada a comienzos del siglo XIX aunque sin abandonarse completamente. Vemos, por ejemplo, como José del Pozo (1757-h. 1830), colaborador inseparable de Maestro entre 1807 y 1828 se responsabilizaría de los trabajos de mayor importancia casi en exclusiva. El pintor sevillano empleaba con frecuencia los trampantojos y transparentes, persiguiendo mediante estos recursos causar una profunda impresión en el espectador, subrayándose así que su labor no se consideraba anacrónica. Según Ricardo Kusunoki estaríamos ante un academicismo importado que adopta un vocabulario formal de fuertes contenidos efectistas al tenerse que subordinar a las necesidades propagandísticas del Antiguo Régimen<sup>448</sup>.

Durante las últimas décadas de la centuria decimoctava el pensamiento de la Ilustración llegado de Europa, readaptado a las circunstancias propias de la ciudad del Rímac y en ningún caso sincronizado políticamente con el tiempo europeo, jugó un papel decisivo en la transformación de la vida intelectual peruana en la que se sustentó el movimiento emancipador. Estabridis apunta que fruto de las nuevas ideas fueron,

---

<sup>447</sup> Para la transformación del gusto en Lima a finales del siglo XVIII: DEANS-SMITH, Susan.: "Gothic Taste vs. Buen Gusto: Creolism, Urban Space, and Aesthetic Discourse in Late Colonial Peru" en *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*. Nuevo México, University of New Mexico Press, 2013, pp. 25-48.

<sup>448</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: "Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX", *Fronteras de la Historia*, nº 11, 2006, pp. 183-209, véase p. 205.

entre otros asuntos, las reformas universitarias propuestas por Toribio Rodríguez de Mendoza, la creación del Anfiteatro Anatómico y la fundación del “Mercurio Peruano”<sup>449</sup>. La creación de las Sociedades de Amigos del País, organismos formados por personajes cultos que participaron activamente en la renovación de una serie de prácticas dentro de este marco, apoyaron el cultivo de las ciencias experimentales y la aplicación de sus resultados para obtener un mejor conocimiento de la propia realidad, hecho decisivo para expresar el valor de la autóctono.

Indudablemente las circunstancias obligaron a arrojar una nueva mirada taxonómica sobre los dominios ultramarinos, auspiciada por un desarrollo técnico en todos los campos, que acabaría repercutiendo en la manera de abordar determinados géneros. Así pues, desde 1714, las expediciones se fueron sucediendo, inaugurando el “Feliz Siglo de la Historia Natural”, para revalorizar, entender y potenciar los virreinos americanos. De su precursor francés, el fraile bearnés Louis Feuillée, pasaríamos a la expedición geodésica franco-española (1735) asociada al nombre de La Condamine y en la que se enrolaron Jorge Juan de Santacilia, autor de “Las observaciones Astronómicas y Físicas de los Reinos del Perú” (1748) y Antonio de Ulloa, escritor de la “Relación Histórica del Viaje a la América Meridional” (1748). Más adelante podrían citarse la expedición botánica franco-española de 1777, coronada con la publicación de la extensa *Flora peruviana et chilensis*, la de Malaspina (1789-1794), nacida como reacción a las dirigidas por Bougainville (1766-1769), Cook (1768-1777), La Pérouse (1785-1788) y Alejandro de Humboldt (1799-1804), dedicada multidisciplinariamente a la botánica, minería y climatología<sup>450</sup>.

Una de las máximas preocupaciones en el ámbito devocional entre las autoridades fue hacer desaparecer las formas de religiosidad popular, tratando de conformar un punto de encuentro entre razón y sentimiento. Frente al exceso por lo patético característico de la cultura occidental del seiscientos se persiguió promover la medida y lo delicado, aboliendo, en la medida de lo posible, la multiplicidad significativa: “La Ilustración, en su ataque contra la religiosidad barroca, tildada de supersticiosa, arremeterá contra el misticismo y su lenguaje hermético pleno de

---

<sup>449</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Academia y academicismos en Lima...”, op. cit., p. 79.

<sup>450</sup> PATRUCCO, Sandro: “«Feliz Siglo de la Historia Natural»: Las Expediciones Científicas del siglo XVIII en el Virreinato del Perú” en *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 449-473.

símbolos, totalmente contrario al pragmatismo y univocidad neoclásicas (...)”<sup>451</sup>. En la práctica, el culto a iconos tradicionales persistió en varios bloques de las élites, si bien se acusó el influjo secularizador, orientándose las colecciones a figuras santas, advocaciones marianas y penitentes. Así pues, en los sectores más poderosos no hubo una negación absoluta a lo precedente sino una atemperación de las prácticas y un viraje hacia lo profano.

Las políticas adquisitivas de los particulares atestiguan estas modificaciones graduales de sensibilidad, desarrolladas a un ritmo lento, desigual, y ciertamente también personal. Hubo un acentuado interés por la naturaleza, generándose una laicización en las costumbres que condujeron a una llamativa diversidad temática en el plano doméstico. El gusto por los países, bodegones, escenas de género y episodios mitológicos, alcanzó una alta difusión. Por otro lado, el género del retrato tuvo un espléndido desarrollo como signo de distinción y afirmación personal, explicando así el surgimiento de artistas plenamente especializados en efigiar a miembros de la alta aristocracia bajo parámetros franceses, lenguaje asociado al poder. Las nuevas formas de vida cotidiana, la comodidad y el refinamiento como valores se dejan sentir en las notables pinacotecas recogidas en las viviendas, testigos de los cambios y permanencias. Contempladas diariamente, reforzaban la situación privilegiada de sus dueños económica e intelectualmente<sup>452</sup>.

Finalmente, a partir de 1808 la inestabilidad política peninsular y los primeros brotes de insurgencia en el Alto Perú obligaron al virrey Abascal a transformar los Reyes en un bastión de fidelidad hacia la monarquía. Ello fue propicio para desplegar programas decorativos simbólicos, centrados en demostrar el acatamiento de la capital a los designios reales. Todas estas manifestaciones se relacionaban con el repertorio usual en la corte, siendo apoyada por miembros de la élite incorporados a la vida peninsular como Tadeo Bravo de Ribero y Zabala (1754-h.1817), quien encargó decorar el frente de su casa con un programa fidelista en el que proclamaba su aceptación a la abdicación de Carlos IV<sup>453</sup>. La tónica de dichas alegorías se asocia con ciertas imágenes producidas en Perú contemporáneamente que apelaban a la figura de santa Rosa y otros personajes

---

<sup>451</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>452</sup> *Cfr.*: BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados...”, *op. cit.*, pp. 423-448.

<sup>453</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 394.

santificados en el virreinato<sup>454</sup>. A través de cuadros monumentales éstos eran presentados como prueba irrefutable de los esfuerzos evangelizadores desplegados por España desde la conquista, traduciendo la visión providencialista de la historia local.

#### 4. 8. 2. LA CONSOLIDACIÓN DE LA ESCUELA LIMEÑA: CRISTÓBAL LOZANO (1705-1776) Y SUS SEGUIDORES: JOSÉ JOAQUÍN BERMEJO (doc. 1770-1792), JULÍAN JAYO (act. 1760-m. 1821) Y PEDRO DÍAZ (act. 1770-1815)

En la historiografía de la pintura limeña Cristóbal Lozano es, desde hace más de dos décadas, la figura central y paradigmática de las manifestaciones artísticas capitalinas. Tanto por la notable cantidad de obras que se le adscriben como por la sobresaliente maestría presente en los resultados finales, aún actualmente, y en un marco investigador continuamente renovado en el que van surgiendo nuevos artífices para enriquecer la nómina y perspectivas de análisis, sigue siendo el punto de referencia para artistas de su generación. En su influyente producción, desarrollada aproximadamente entre 1730-1771, se concentra el sentir de la población y las preocupaciones de los sectores sociales más poderosos por trascender a través del simulacro pictórico. Como hemos tenido oportunidad de esbozar el ambiente que le tocó vivir a Lozano manifestó en varios círculos cultos una palpable inclinación hacia los géneros profanos, preferentemente el retrato áulico, sin renunciar a los asuntos sagrados<sup>455</sup>.

Su testamento, datado el uno de septiembre de 1776, no consigna la fecha de nacimiento ni el nombre de sus progenitores, certificando que era de padres desconocidos. Sin embargo, sí ofrece otras referencias vitales como su oficio, origen y la última voluntad de ser enterrado en la Iglesia de la Buena Muerte, establecimiento religioso vinculado con su protector Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765), oidor de la Real Audiencia y Catedrático en la Universidad de San Marcos<sup>456</sup>. Según

---

<sup>454</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 194.

<sup>455</sup> Para Lozano consúltase: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, pp. 298-316; “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, pp. 135-171 y “Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas”, *Illapa*, nº 10, 2013, pp. 37-47.

<sup>456</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la Real Audiencia de Lima en el reinado de Los Borbones (1700-1821)*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1974, p. 16; LAVALLE, José Antonio de: “Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla (apuntes sobre su vida y sus obras)”, en *Estudios Históricos*. Lima, Librería e imprenta Gil, S.A., 1935, pp. 147-194 y SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS,



Estabridis debió nacer en la primera década del siglo XVIII, probablemente en 1705 según una partida de nacimiento que habla de un Cristóbal huérfano y de apellido Lozano, bautizado en la Parroquia de Santa Ana<sup>457</sup>.

En relación a Lozano, las fuentes manuscritas citan a Lorenzo Ferrer, “maestro pintor” que, como veremos, tasó algunas pinacotecas, al menos hasta los años cuarenta del siglo XVIII momento en el que le perdemos la pista, tal vez por pertenecer a una generación anterior. Es posible que ambos tuvieran una estrecha amistad, porque entre las propiedades de Bravo de Lagunas se ha localizado un “retrato de D. Lorenzo Ferrer, de Lozano”<sup>458</sup>. Sea como fuere, las fuentes manuscritas añaden un nombre más que mejora el panorama histórico-artístico de Lima virreinal, abriendo nuevas vías de ensayos para un futuro próximo y manifiesta la necesidad de seguir investigando a Lozano y su círculo próximo, recogiendo todos los aportes en una monografía, necesaria para poner a esta insigne personalidad en su justo valor dentro del contexto de la época.

Mucho tuvo que ver durante su juventud la progresiva expansión comercial de los iconos cuzqueños hacia otras ciudades. Ésta comenzaría lentamente en el último cuarto del seiscientos, por intermedio como hemos visto de las congregaciones conventuales, hasta alcanzar el auge exportador a mediados de la centuria siguiente, difundiendo la predilección por un tipo de lienzo devocional muy característico en toda Sudamérica. Lima participó igualmente de este creciente apego que terminó ocasionando una paulatina penetración estética del gusto surandino en plena capital del virreinato. Dicho fenómeno se demuestra por la conservación de una serie de dieciséis lienzos sobre la vida de La Virgen en la iglesia monacal de Jesús María y José, cuya procedencia parece estar en talleres del Altiplano<sup>459</sup>.

Ejecutado a comienzos del siglo XVIII el conjunto testimonia el impacto estilístico de la escuela flamenca, que Lozano adoptará durante sus años de juventud e irá progresivamente modificando a partir de la década de los cuarenta. En el presente caso sorprende la diversidad de fuentes gráficas correspondientes a otros tantos estilos, que van desde Abraham Bloemaert, grabado en 1618 por Bolswert, para la “Adoración

---

Rafael: “Ascendencia y colateralidad del virtuoso limeño Alonso Messía Bedoya de la Compañía de Jesús (1655-1732)”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, n° 321, 2007, pp. 243-270.

<sup>457</sup> ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 299.

<sup>458</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de...*, *op. cit.*, f. 482.

<sup>459</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia...”, *op. cit.*, pp. 138-144.

de los pastores”, hasta Rubens, como se aprecia en la escena de “La Asunción”, que remite al original del maestro actualmente en el Museo de Düsseldorf y estampado por Paul Pontius en 1624<sup>460</sup>.

Los cuadros son atribuidos a Isidoro Francisco de Moncada, maestro de la antigua capital incaica, cuyo gremio se proyectó con celeridad. Su estilo, influido bajo los parámetros de Quispe Tito y Santa Cruz, se trataría de una modalidad arcaizante para su tiempo, pues de algún modo se habría dispuesto a continuar con las prácticas de personajes fallecidos, alejándose de las innovaciones introducidas por Marcos Zapata (c. 1710-1773)<sup>461</sup>. Dos ejemplos más de esta rápida irradiación podría ser la serie atribuida a Gregorio Sánchez, expuesta en la sala capitular del convento dominico de Lima (1735)<sup>462</sup>, y “La genealogía de la orden franciscana” (1734), encargada a un anónimo maestro limeño.

Igualmente, Teresa Gisbert ha facilitado en varios de sus trabajos sustanciosas noticias para ilustrar este particular fenómeno de invasión mercantil en el que la producción de la región altiplánica superaba a la capitalina en demanda y precios de venta. En junio de 1713, Eugenio Mendo lleva a Lima un envío de ochenta y dos pinturas que manda D. Diego de Navía Salas de Valdés y Zárate, a D. Bernardo Solís Bengoa, caballero de Santiago. Este alto volumen de obras artísticas hizo necesaria una producción acelerada que se expresaba en contratos masivos.

Así aparece en abril de 1714 un envío de Cristóbal de Tapia, maestro pintor, de una “Vida de la Virgen”, compuesta por veintiocho ejemplares, al licenciado D. Félix Cortés, abogado de la Real Audiencia de Lima y cura rector de la catedral de Cuzco, quien exigía perfiles dorados en los ropajes y diademas, hecho que nos hace ver el terreno que ganaba por esa fecha el brocateado en oro<sup>463</sup>. Más famosa es la ingente remesa de doscientos doce lienzos que Mauricio García (act.1747-1760) debía remitir al

---

<sup>460</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>461</sup> Para Moncada: MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 221 y ss. Véase también para datos de su producción: MORALES FOLGUERA, José Miguel: “La celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced de Cuzco”, *IMAGO*, n° 9, 2009, pp. 79-97. En este trabajo se menciona que Moncada trabajó para la iglesia de Jesús, José y María, en donde dejó una “Presentación en el Templo”, y en la Iglesia de Azángaro, que conserva “La Huida a Egipto”. Morales Folguera encontró similitudes entre las pinturas de la celda del Padre Salamanca y las mencionadas, atribuyéndolas a un grupo de artistas integrados posiblemente en su taller familiar, sin descartar la intervención del maestro.

<sup>462</sup> MARIAZZA FOY, Jaime: “Planteamientos usuales para el estudio del...”, *op. cit.*, pp. 300-303.

<sup>463</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 133.

mercader Miguel Blanco en apenas tres meses<sup>464</sup>. Por tanto, confirmamos como durante todo el siglo XVIII se siguió disfrutando de este tipo de composiciones recetarias, concibiéndose exitosamente en el plano del coleccionismo auténticas pinacotecas especializadas, como ya apuntábamos. El lenguaje desplegado gracias a la ininterrumpida labor de los obradores andinos fue altamente apreciado y al igual que otras expresiones cargadas de exotismo, portadoras de una belleza extraña para el público europeo contemporáneo, los cuadros se erigieron en una orgullosa seña de identidad.

Como hemos dicho, esta situación afectó indiscutiblemente los primeros trabajos de Lozano, cuya primera formación no dejaba adivinar su particular impronta sino más bien parecía destinarlo a ser un pintor devoto más. Ello se evidencia en un ciclo mariano pintado en torno a 1725-1730 y donado para el monasterio del Carmen que contiene, en la escena de “La Anunciación”, una inscripción que revela su autoría, donde se lee: “Por amor de Dios un ave María por Lozano”. El empleo literal de antiguos grabados romanistas de Martín de Vos (1532-1603) o Raphael Sadeler (1560-1628) no lo distinguía entre los creadores surandinos de segundo orden. Estos óleos se relacionan directamente con “La Imposición de la Casulla a san Ildefonso” (1734), también firmado y custodiado en la Colección Gastañeta<sup>465</sup>.

Recientemente se identificaron, coincidiendo con nuestra cronología, dos plasmaciones de gran formato sobre la vida de san Luis Gonzaga situadas en la capilla homónima de la iglesia de San Pedro y llevando ambas su autoría: “El ingreso de san Luis Gonzaga en el noviciado jesuita” y “San Luis Gonzaga ante la Virgen del Buen Consejo”. Apreciamos que los temas iconográficos, incluidos para complementar la ornamentación del retablo principal, fechado en el último cuarto del siglo XVII, corresponden a los dos momentos más importantes de su vida. El primero será convenientemente analizado en el siguiente bloque dedicado a la liberalidad del artista, debido a que se ha establecido hipotéticamente la presencia de un autorretrato de Lozano en la composición<sup>466</sup>.

---

<sup>464</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 387, nota 60.

<sup>465</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 300.

<sup>466</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Obras firmadas de Cristóbal Lozano...”, *op. cit.*, pp. 43-45.

El segundo, narra el momento en que habiéndose retirado a orar ante una talla de la Virgen con el Niño, ésta cobra vida e intercede en nombre de Dios para autorizar al joven noble a entrar en la Compañía, orden que cumplía además su deseo manifiesto de no pretender ninguna dignidad eclesiástica. La pintura, ubicada en el muro izquierdo, se desarrolla en el interior del templo madrileño de San Pedro y San Pablo (demolido en 1608), donde ocurre el milagro (1583). La monumental arquitectura muestra una iglesia de nave central con bóveda de arista y crucero con cúpula, así como capillas laterales a ambos lados, mientras que la ornamentación responde al mundo clásico con dos figuras sedentes en las enjutas de los arcos, friso de mascarones con paños colgantes en el arranque de las bóvedas y pilastras corintias con estrías. El piso ajedrezado potencia el efecto de profundidad, actuando como punto de fuga el altar principal de un solo cuerpo y frontón curvo cerrado que soportan dos ángeles sedentes de túnicas rojas y palmas en las manos. En la hornacina principal, la figura de Cristo Redentor triunfante ante la muerte con el globo terráqueo en la mano izquierda se hace acompañar de los Padres de la Iglesia por su condición de titulares del templo. Para terminar, en el sector derecho inferior del primer plano destaca un altar que recoge la escultura mariana, sobre peana argénteo, que pronuncia el mensaje en una inscripción invertida. Sus sobrenaturales palabras conducen a san Luis, en actitud orante y ataviado con dignidad, siguiendo la austera moda de los Habsburgo<sup>467</sup>.

Pronto Lozano haría gala de un estilo cosmopolita y propio, una suerte de academicismo pasado por el tamiz de una desbordante creatividad dependiente de los principales representantes del Siglo de Oro. De hecho, sus representaciones contradicen la visión tradicional de las transformaciones artísticas americanas, consideradas como un resabio procedente de la metrópoli de escaso mérito, y lograron introducirse eficazmente en el discurso criollista asumido simultáneamente por escritores como Francisco Antonio Ruíz Cano, marqués de Sotoflorido. Hombre de alta formación y excelente cultura, redactó los “Júbilos de Lima” en 1755, con motivo del resurgimiento de la catedral tras el seísmo, y planteó una renovación del lenguaje literario. Además anunciaba desde dentro la estética del “buen gusto”, mediante un discurso laudatorio,

---

<sup>467</sup> *Ibíd.*, pp. 41-42.

sumamente crítico con las tradiciones barrocas y sus excesos ornamentales, cuya trascendencia en el proceso creativo del país no se haría esperar<sup>468</sup>.

Brinda una visión en la que conceptos como armonía, proporción, simetría, belleza y verdad son señalados como hitos fundamentales, encontrando un privilegiado lugar en sus reflexiones. Pero al ensalzar a Pedro de Noguera, escultor barroco, no rompe con lo precedente de manera tajante, facilitando una asociación entre el siglo XVII y una edad dorada a la cual se aspiraría a volver<sup>469</sup>. El arte podía aventajar a la belleza porque siendo mimesis de la naturaleza suponía seleccionar de ella lo más hermoso y útil. Con esto, en palabras de Barriga Calle se entiende “el rol que en la búsqueda de la verdad le tocaba a la pintura, y que Cristóbal Lozano hiciera de “La Envidia”, suspendida bajo dosel en la fachada de su casa durante las celebraciones por la entronización de Carlos III, una vitrina para la exaltación de aquella. Mostraba a la Pintura colocando el retrato real sobre una peana con escudos de Castilla, León y Lima. Tanto los sentidos, (...) como la pintura, el retrato, Lima, la cultura criolla y su persona se veían enaltecidos”<sup>470</sup>. Esta circunstancia festiva marcó también el comienzo de su fortuna crítica pues fue entonces cuando se ensayó un elogio público hacia él, comparándolo con Apeles y algunos maestros del Renacimiento italiano.

Durante los años siguientes emprendió una radical reconversión estilística gracias al apoyo recibido desde entonces de mecenas pertenecientes a la administración virreinal. Su cercanía a la gran manera francesa se encontraba íntimamente ligada a la vida ostentosa y galante, en la que reinaba el refinamiento en la etiqueta, propia de una urbe abierta al mundo donde sus sofisticados habitantes apostaban por la vida cultural en torno a la corte. Entre los comitentes cultos y de intereses cosmopolitas, Pedro José Bravo de Lagunas se elevó como el más decisivo en el camino que siguió la plástica de Lozano a partir de 1746. Este influyente funcionario criollo le ofreció la posibilidad de restaurar su pinacoteca, compuesta de ciento ocho ejemplares de variado origen, desde España, pasando por Francia, Flandes, Inglaterra y Venecia. Sin duda la riqueza iconográfica de la muestra debió ejercer una profunda influencia en Lozano,

---

<sup>468</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “De Ruíz Cano a Unanue: Arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. 29, n° 1, 2006, pp. 107-120 y MACERA, Pablo: “Lenguaje y Modernismo Peruano en el siglo XVIII”, *Letras*, n° 68, 1963, pp. 3-43, véase p. 18 y ss.

<sup>469</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados...”, *op. cit.*, pp. 427-428.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 428. Consúltese para una descripción completa del programa iconográfico: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “La Reina de las Artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, *Illapa*, n° 7, 2010, pp. 51-61, concretamente, pp. 56-57.

posibilitándole el tránsito por nuevas vías expresivas hasta ese momento desconocidas<sup>471</sup>.

Conviene apuntar que tener a la vista un amplio panorama de las principales escuelas europeas de los siglos XVII y XVIII debió tratarse de una situación privilegiada y mejorada con un intenso patronazgo ejercido por el magistrado criollo, revelador de una relación amistosa con Lozano y fructífera para su trayectoria. Efectivamente, la memoria documenta sobre una gran cantidad de lienzos no identificados de nuestro artista, la mayoría de ellos retratos de personalidades e individuos callejeros interpretados bajo una tónica verista, demostrando la inspiración en la pintura sevillana del último tercio del seiscientos. A la temática religiosa y algunas escenas de género, se suman las primeras efigies de su pincel, insistiendo en su papel de retratista oficial, tales como el del virrey José Antonio Manso de Velasco a caballo, depositado en el Museo de América de Madrid (h. 1760). La imagen presenta a Velasco como *alter ego* del monarca Carlos III, identificándose con la sede gubernativa indiana bajo su protección que mostraba una fisonomía urbanística perfectamente racionalizada.

Al haber sido llevado a España, el óleo contribuyó a forjar el tópico del reconocimiento en la metrópoli y la paridad de los más destacados maestros limeños en relación a sus iguales peninsulares. Lozano compartió así los anhelos de los círculos elitistas y su pertenencia al ámbito de la cultura letrada le permitió relacionarse con la tradición teórica española, especialmente en el tema de la liberalidad del oficio y el dominio de las convenciones del arte europeo. Su búsqueda de la “Bella Maniera”, descontextualizada debido a la carencia de ruinas clásicas en América, expresaba la necesidad local de unir lo ilustrado con tradiciones consideradas como propias, eludiendo la situación periférica de los Reyes frente a Madrid. Entonces “la élite criolla vio confirmarse su pertenencia, inter pares, en una comunidad cultural hispánica por encima de cualquier distancia”<sup>472</sup>.

Logró capitalizar con habilidad una intención dinámica latente en el Barroco valenciano, como en las obras de José de Ribera, fuente de inspiración para “La liberación de san Pedro” (1741), en la Iglesia de San Agustín. Igualmente son frecuentes los recursos característicos de Murillo, por ejemplo, la sensación dada por los atrevidos

---

<sup>471</sup> HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)”, *Laboratorio de Arte*, n° 29, 2017, pp. 503-524.

<sup>472</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “La Reina de las Artes: pintura y cultura...”, *op. cit.*, p. 56.

rompimientos de gloria donde los ángeles se disponen en variados escorzos, conformando una vibrante atmósfera de luces plateadas, trabajados en tres obras catedralicias: “San Cayetano” (1742), “La Inmaculada” y “La muerte de san Francisco Javier”, desarrollado más adelante en otra versión de mayores dimensiones y con ligeras variantes cromáticas para el Hospital de San Andrés<sup>473</sup>.

Tras el desastre sísmico, asumió el poder en Perú el conde de Superunda, y nuestro pintor, debidamente situado, fue escogido por este distinguido gobernante en calidad de pintor oficial. Para esta personalidad ejecutaría, aparte del ya comentado, dos retratos áulicos. El primero de ellos en 1749 para las madres capuchinas del monasterio de Jesús, María y José, donde se expresa un sentido homenaje por ser benefactor del convento tras su destrucción y el segundo fue motivado por las mismas desgraciadas circunstancias, en este caso, por el apoyo brindado a las obras reconstructivas de la catedral (1759). A diferencia de lo usual hasta entonces, el penumbroso despacho deja sitio a una vista de la plaza, situándose de cuerpo entero y en primer plano la imagen del Conde dirigiendo personalmente los trabajos como titular del Real Patronato. Este prototipo de activo renovador urbano, retomando el tópico de la obra pública en relación con el buen gobierno, tendría continuidad en piezas decimonónicas.

En el caso que nos ocupa, revela a un artífice capacitado para captar el carácter psicológico, tomando modelos del natural aunque con la distancia apropiada según el representado. Al respeto académico de las formas se une un dibujo seguro y, en definitiva un lenguaje moderno de carácter triunfante expresado en sus dotes para manejar sutilmente el color y presentar una pincelada suelta. El virrey, acompañado de las galas correspondientes al cargo, como el bastón de mando símbolo de poder, y ataviado ricamente a la moda francesa interpela al espectador a través de una altiva mirada a la par que esboza una ligera sonrisa. El cortinaje de suaves pliegues interpretado con un buen sentido aéreo queda recogido sobre una estructura clasicista, mientras que el escudo recuerda su ilustre origen. Esta función demostrativa es compartida por una cartela ovalada ricamente ornamentada con elegantes labores de rocalla. Entre este lapsus de nueve años, posó para él su protector, obra firmada y fechada en 1752, perteneciente a la Casa Aliaga en el que se apuesta por una mayor sobriedad.

---

<sup>473</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 302.

Al comenzar la década de los sesenta realizó la tasación de pinturas acumuladas por D. Agustín de Salazar y Muñatones, I conde de Monteblanco, apoyándose en experiencias previas y volviendo a autocalificarse al comienzo del documento como “Profesor Inteligente del Arte de la Pintura”<sup>474</sup>, indicativo de que había alcanzado una madurez y reconocimiento definitivo entre sus coetáneos. La relación de obras nos da buena idea del patrimonio artístico cosmopolita que albergaban los distintos habitáculos domésticos. Entre ellos, como analizaremos con mayor detenimiento en el apartado correspondiente, destacamos “Primeramente doze lienzos grandes de los doce meses del año de la Escuela de Bazan a setecientos pesos”<sup>475</sup>, tal vez los existentes en la Catedral de Lima. También encontramos grabados de la escuela de Rubens, concretamente “Veinte y cuatro láminas de la vida de Cristo de mano de Pedro Pablo Rubens con marcos dorados”<sup>476</sup>, además de otras piezas flamencas y romanas: “doce láminas flamencas con marcos de ébano de la vida de la Virgen a cien pesos cada una” y, en la sala, “dos paisezitos romanos de Hannivalus a doze pesos cada uno”<sup>477</sup>.

Mención aparte merecen los dieciocho lienzos elaborados por el tasador, atestiguando nuevamente labores de mecenazgo y el interés de la elite en determinados pintores. En este sentido, hallamos, en la pieza del dosel: “Doze lienzos de diversos pasos de Ystoria sagrada de Cristo Nuestro Señor pintados de mano del presente tasador con marcos dorados y tallados a la Ynglesa cuyos costos según la cuenta que se ha llevado al respecto de doscientos y cuarenta y dos pesos en cada uno”<sup>478</sup>. De la cuadra de estrado y estudio colgaban una Sagrada Familia y diez lienzos de mártires; del oratorio, una Inmaculada y en el cuarto de dormir una imagen de Nuestra Señora del Rosario, otra de la Virgen del Carmen y una tercera de santa Ana<sup>479</sup>.

Quizás éste último se trate de “Santa Ana enseñando a leer a la Virgen”, en la Colección Aliaga. Según Estabridis, para el ángel sedente de la parte superior, orante ante Dios, debió tomar como modelo el grabado sobre “La Adoración de los Pastores” de Boetius a Bolswert, sobre composición de Bloemaert, que más adelante reutilizaría para otros trabajos atribuidos del mismo asunto, como un ejemplar de regular formato

---

<sup>474</sup> AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, nº 83, 1764-1768 ff. 1033-1035v.

<sup>475</sup> *Ibid.*, f. 1033.

<sup>476</sup> *Ibid.*, f. 1033v.

<sup>477</sup> *Ibid.*, ff. 1033-1033v.

<sup>478</sup> *Ibid.*, f. 1033.

<sup>479</sup> *Ibid.*, ff. 1033-1033v.



conservado en la catedral<sup>480</sup>. Incluso en la misma colección se guardan seis de los doce episodios de las Sagradas Escrituras, todos atribuidos e hipotéticamente correspondientes a su madurez: “El primer día de la Creación”, “la Bendición de Jacob”, “Salomón y la reina de Saba”, “Judith y la cabeza de Holofernes”, “Esther y el rey Asuero” y “La Cena de Emaús”. Otro cuadro de la pieza del dosel que plasma a Carlos III, y realizado en torno a 1759 por la edad que aparenta el monarca, integra actualmente la misma colección y representa al rey, de tres cuartos, visto de perfil, ataviado con armadura y amplia capa de terciopelo rojo con vuelta de armiño<sup>481</sup> (Figs. 7 y 8).



Fig. 7. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, Cristóbal Lozano, 2º tercio del siglo XVIII, Colección Aliaga



Fig. 8. *Judith con la cabeza de Holofernes*, Cristóbal Lozano (atrib.), 2º tercio del siglo XVIII, Colección Aliaga

Dos años después de culminar la tasación los condes debieron quedar satisfechos con la labor desempeñada porque le encargaron a Lozano efectuar, entre otros, sendos retratos del matrimonio (1765), un tiempo después de haber fundado el mayorazgo (1757), vincular sus posesiones más valiosas para el disfrute de las sucesivas

<sup>480</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Obras firmadas de Cristóbal Lozano...”, *op. cit.*, p. 46.

<sup>481</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 305.

generaciones y definir el escudo de armas<sup>482</sup>. Doña Francisca Gabiño fue la más lograda, quien aparece de pie en tres cuartos. Observamos como los nuevos diseños franceses gozaron de gran aceptación para definir el atuendo y los múltiples accesorios escogidos. No es extraño que se presente con las mejores galas, ya que se trataban de piezas con un cierto carácter oficial que perpetuaban a los miembros de poderosas familias.

En el caso que nos ocupa el traje, en cuestión, parece combinar dos tipos de tela: brocado estampado canelado y seda carmesí bordada de oro. El escote del vestido es redondeado y ribeteado en encajes, dejando al descubierto los hombros. Las mangas cuentan con aplicaciones de encaje que al cubrir solamente parte del antebrazo permite que la condesa luzca dos finas pulseras y collar de perlas terminado en una cruz de brillantes finamente trabajado. El vestido es amplio, y aunque llega a tocar el suelo deja atisbar uno de los zapatos. Lozano construye un prototipo que se repetirá sin demasiadas variaciones aunque aquí sitúa a lo lejos la vista de la Alameda, descubierta teatralmente por el acostumbrado cortinaje recogido sobre una columna<sup>483</sup>. También procedente de la Colección Gastañeta, aparte del óleo citado, se encuentra el de Mariana Bravo de Lagunas, casada en 1723 con el cuarto conde de Montemar. Aunque no esté firmado responde a los caracteres formales del maestro limeño en composición, introspección psicológica, gusto por los detalles de encajes y abundancia de joyas<sup>484</sup>. La segunda marquesa de Torre Tagle repite la misma postura ya observada vestida con ampuloso traje en brocado con puños de encaje, cabellos recogidos con listón, aderezo de perlas en ambas muñecas y un abanico en una mano. Igualmente le sirve de marco el cortinaje, que presenta el blasón sobre la columna y en lontananza una estampa de la Alameda<sup>485</sup>.

Si como retratista asumió un lenguaje vanguardista basado en la reciente pintura europea de aparato, cultivando el género religioso conformó auténticas obras maestras de una manera historicista y ecléctica, aunque fuese permeable a los modelos de arte sacro promovidos en el contexto de la piedad ilustrada. En 1765 una noticia recogida en “La Gaceta de Lima” informa sobre la reparación del antiguo noviciado jesuita de San

---

<sup>482</sup> AGN: *Fundación del mayorazgo de Monteblanco*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 80, 1757, ff. 209v y ss.

<sup>483</sup> O'PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el terremoto...”, *op. cit.*, pp. 29-30 y ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, p. 159.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 163 y “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 308.

Antonio Abad, refiriendo una “Coronación de la Virgen” que tras redistribuirse los bienes debido a la expulsión de la orden debió llegar al Templo de San Marcelo. De allí pasó al Palacio Arzobispal, donde se ubica en la actualidad. El ingente lienzo fue sin duda la empresa más importante de Lozano, tratándose de una composición alegórica presidida por María en el momento de ser coronada en la Gloria por la Santísima Trinidad.

El tipo iconográfico, de mujer hermosa y joven, rodeada por una corte angelical en diversas actitudes y complicados escorzos, coronada de estrellas, con túnica blanca y manto azul, remite a las realizadas por Murillo. Jesús, con la cruz, y el Padre con el globo terráqueo, portan mantos rojos agitados al viento, acentuando la atención en la figura mariana. En los ángulos inferiores cuatro personajes a cada lado y de rodillas equilibran la composición: a la izquierda san Francisco Javier, san Antonio Abad y otros santos jesuitas, mientras que a la derecha se sitúan san José, seguido por san Ignacio<sup>486</sup>. Una “Asunción de la Virgen”, hoy perdida, figura en la memoria dejada por Bravo de Lagunas, especificando que es copia de Murillo y que estaba destinada al convento de la Buenamuerte, lugar en el que debía ya estar en 1770, donado una vez fallecido el catedrático sanmarquino si atendemos al inventario de su sobrino, el Marqués de Torreblanca<sup>487</sup>.

Desde 1756, Lozano había contactado con la Orden de san Camilo, encargándosele el retrato póstumo del iniciador de la obra, Fray Goldobeo Carami. El acercamiento a los responsables del Convento de la Buenamuerte fue estrechándose con el tiempo, hasta tal punto que como mencionamos pidió ser sepultado en la cripta de esta iglesia tras pasar en la congregación los años finales de su vida alejado del ámbito oficial. Por tratarse de una fundación reciente sus hermanos eran sabedores de los últimos estudios sobre medicina, siendo posible gracias a esto la rápida identificación con las maneras artísticas de Lozano. En el período que va desde 1762 hasta 1776 desarrolla una suerte de galería que sorprende por la agudeza psicológica y los detalles naturalistas particulares en los rasgos del rostro. En ellos se adopta un formato de tres cuartos, cuya austeridad se acentúa por el tratamiento sobrio presente en los hábitos regulares. A la efigie de Fray Martín de Andrés Pérez (1770) añade una sencilla mesa con elementos de *vanitas*, indicando en la leyenda que fue elaborado tras la muerte del

---

<sup>486</sup> *Ibíd.*, p. 309.

<sup>487</sup> HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Un coleccionista criollo en la Lima...”, *op. cit.*, pp. 503-524.

modelo, quien puede considerarse uno de los protectores más cercanos a Lozano por su afición a la pintura.

El padre Pérez, desembarcó en Lima sobre 1737, desempeñándose como vice-provincial y prefecto hasta 1754, cuando el doctor Manuel de Silva Vanda, rector de San Marcos, creó la cátedra de Prima de Moral, que por decreto del conde de Superunda recayó en el prelado originario de España. Su relación con nuestro artista comenzaría en torno a los años cincuenta, hecho que confirma la relación de gastos de 1763, mencionándose, entre otros, el “San Camilo en éxtasis ante la imagen del Crucificado” (1762) en el Museo de Arte de Lima y el lienzo de “La Apoteosis de san Camilo”, en la sacristía de la Iglesia de la Orden, considerado como el segundo más complejo de su producción, resultado de un compendio ecléctico de elementos ya empleados. También se le ha atribuido una “Apoteosis de santa Ifigenia” expuesta en la antigua hacienda denominada “La Quebrada” y situada en el distrito de San Luis de Cañete, históricamente ligado a esta devoción. Esta hipótesis obtiene respaldo documental, al confirmarse que los Camilos fueron propietarios de la misma una vez comprada al presbítero D. Antonio de Salazar. Además, dicha pintura aparece mencionada en los inventarios decimonónicos, formando parte del impresionante ajuar que en 1851 ornamentaba su capilla<sup>488</sup>.

Finalmente, pese al alejamiento de la corte, Lozano fue convocado en 1771 para un encargo concreto. Se trataba de los “cuadros de mestizaje” o de castas que debían remitirse a Madrid con destino al gabinete de Historia Natural formado por el futuro Carlos IV<sup>489</sup>. Como producto del interés por lo autóctono, derivado de las expediciones científicas dirigidas por la monarquía ilustrada, se dio un gran impulso al conocimiento de los productos y habitantes del Virreinato del Perú a través de descripciones pictóricas impulsadas desde los talleres locales. Aunque no se encuentren firmados varios investigadores han coincidido en rescatarlos del anonimato, atribuyéndoselos a Lozano

---

<sup>488</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 314.

<sup>489</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los lienzos de mestizaje del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII”, en *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, catálogo de exposición. Lima, MALI, 1999, pp. 48-65. También en este mismo estudio pueden consultarse el trabajo de Pilar Romero de Tejada, pp. 17-48. Un ensayo más reciente se trata de: ARAYA ESPINOZA, Alejandra: “¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América colonial. Una propuesta desde los cuadros de castas” en *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina*. Colombia, Universidad de Medellín-Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2014, pp. 53-77.

y su bien organizado obrador. Esta realización se situaría en un terreno intermedio, entre el auge de las efigies áulicas sometidas a la rigidez de la etiqueta, y el apogeo contemporáneo en la Nueva España de este género en el que se da paso a tipos étnicos posando con aparente naturalidad, dando la sensación de una instantánea que, no obstante, reunía varios estereotipos y prejuicios. Más que una descripción objetiva “encierran un testimonio sobre la ideología social de la época y acerca del afán clasificador de la Ilustración, interpretados con el lenguaje de la pintura culta de ese momento”<sup>490</sup>.

Esta serie, pese a las similitudes establecidas con su similar mexicana, encierra varias diferencias evidentes, ante todo, por el número de piezas que lo integran, formato y secuencia genealógica, así como el tono que asumen, más cercano al retrato que a episodios populares, aun cuando sabemos que nuestro creador practicó estos motivos como arroja la colección de Bravo de Lagunas<sup>491</sup>. Algunas de estas características podrían relacionarse con el hecho de ser un encargo oficial, llamado a ofrecer una visión decorosa exigida para su destino. Dejando de lado esta nota de seriedad, el conjunto despliega todas las soluciones naturalistas propias del maestro, presente en el minucioso tratamiento de los detalles anecdóticos, la observación atenta de la fisonomía, y la inclusión de especies de flora local, testimoniando un acercamiento hacia entornos reales y delatando el ámbito geográfico de los representados. El hecho de portar flores en actitud amable y curiosa, por ejemplo en los tocados, hacía referencia directa al auge de la botánica, ciencia emblemática que era directamente protegida por el monarca<sup>492</sup>.

Cromáticamente se tiende a establecer dos polos diferenciados: de un lado, el colorido vivo y de fuertes contrastes, acordes con las moda en el vestir, y del otro, las tonalidades sombrías asociadas con lo indio y lo negro sin mezcla, persiguiendo enfatizar quizás el carácter civilizador ejercido por los peninsulares en América. Esta visión se extiende incluso a lo “autóctono”, de ahí la distinción entre los “salvajes”, acompañados por un fraile en alusión a las campañas misionales desplegadas tras la expulsión de los jesuitas, y los “civilizados”, es decir, naturales ya evangelizados e incorporados a la vida urbana en calidad de tributarios. El resultado son un grupo de plasmaciones ideales pero verosímiles de la situación social de la época, distantes de la

---

<sup>490</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 372.

<sup>491</sup> Consúltase posteriormente la tabla temática elaborada con motivo del análisis de su colección.

<sup>492</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 373.

visión recogida por los viajeros europeos, pero sumamente valiosas como prueba de que el aperturismo de Lima hacia el resto del mundo habíase finalmente consumado<sup>493</sup>.

En contraste, la colección de mil cuatrocientas acuarelas promovidas por el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1779-1791) facilita un acercamiento distinto a la realidad americana, desde la óptica de un grupo de autores formados en el contexto del obrador. El repertorio, guardado en el Palacio Real de Madrid, sugiere descripciones con una técnica ingenua y carente de principios académicos, evidenciando la distancia conceptual que separaba a los maestros provincianos de los capitalinos. La intención del prelado con esta acción fue crear una historia general del obispado de Trujillo, pero al flaquear su salud decidió recopilar las acuarelas y remitirlas al rey de España en nueve tomos encuadernados. Éstos constituyeron una de las empresas ilustradas más ambiciosas de la América hispana y marcó el comienzo de una producción de imágenes destinada a la descripción del país que de alguna manera prefigura la eclosión del costumbrismo durante el siglo XIX<sup>494</sup>.

Es interesante constatar como Cristóbal de Aguilar (act. 1742-1769), autor de la misma generación que Lozano no fue capaz de construir una manera personal, sino que se tuvo que adaptar modestamente a las fórmulas del maestro<sup>495</sup>. Su trayectoria permite calibrar fácilmente esa influencia pues la efigie del erudito limeño Pedro de Peralta y Barnuevo (1751) constituye un ejemplo evidente de la dependencia compositiva, no así estilística. Efectivamente, nos encontramos ante un autor de segunda categoría cuyos trabajos delatan un aire marcadamente arcaico, al contrario que la modernidad trabajada por su contemporáneo. El aprecio por su trabajo debió intensificarse al ser convocado por Amat, cuando el enfrentamiento con la clase dirigente limeña distanció al virrey de Bravo de Lagunas y del mismo Lozano, teniendo la oportunidad de reemplazarlo como pintor de cámara.

Entre su producción, atribuida y de autoría, podemos citar a: Sor Isabel del Espíritu Santo Motoso, Abadesa del Monasterio de la Concepción (1756), el fraile franciscano de los Descalzos, Fray Francisco Verástegui (1767), el de D. Dionisio Manrique Pérez de Lara (1769), dos retratos de Amat, uno para San Marcos y otro para

---

<sup>493</sup> *Ídem.*

<sup>494</sup> *Ídem.*

<sup>495</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: "Pintura y pintores en Lima...", *op. cit.*, pp. 166-167 y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: "El retrato de la élite...", *op. cit.*, pp. 84 y 91.

el monasterio de las Nazarenas (1771), tomando el modelo realizado por Lozano en 1761<sup>496</sup>. Para terminar, algunos retratos realizados para la élite civil que citaremos son los de la I marquesa de Torre Tagle (mediados del siglo XVIII), Nicolasa de Ontañón y Valverde, III condesa de las Lagunas y a José Rodríguez de Carassa (¿1759?), de pie con todas las distinguidas galas borbónicas, el tricornio bajo el brazo izquierdo, con la mano entre los botones de la casaca y la medalla de la Orden de Calatrava sobre el pecho. Aquí parafrasea el estilo triunfante de Lozano, combinando un realismo incisivo en la descripción de rostros y manos con pesados cortinajes, dando como resultado unos entornos decorativos menos refinados al presentar menor soltura en la pincelada y en la aplicación colorista<sup>497</sup>.

Dentro de esta escasa nómina, tenemos constancia de que el grabador José Sánchez se encontraba activo en la Ciudad de los Reyes en la década de los treinta y cuarenta del siglo XVIII, como atestiguan dos delicadas láminas sobre cobre posteriores a 1739<sup>498</sup>. En ellas se representan sendas escenas cargadas de hondura espiritual, interpretadas con una notoria delicadeza técnica y sentido popular: “La aparición del Niño a san Antonio” y “San José con el Niño”. Como en el caso de Mateo Pérez de Alesio el soporte se reutilizó, hecho que debió ser frecuente, trabajándose en primer lugar el reverso con un grabado de Felipe V a caballo, en un pedestal con el escudo de armas de Castilla y León y el símbolo de la Orden del Toisón de Oro. Dicho monumento descansa sobre una superficie clasicista abalaustrada, soportada por un friso y el arranque de un arco triunfal.

En el reverso del “San José con el Niño” se recoge la altura aproximada de la estructura, aproximadamente veinte varas, y en el sector inferior una inscripción flanqueada por dos indios reza lo siguiente: “El Exmo. Sr. Marqués de Villagarcía, siendo virrey, mandó coronar este arco, y poner en él la estatua del rey nuestro Señor Dn. Phelipe Quinto, (Que Dios guarde) Cometió la obra, al Sr. Marqués de Cassaconcha, oydor decano desta Real Audiencia, de Lima, año de 1739”<sup>499</sup>. El grabado perenniza una estatua de bronce elaborada por Baltasar Gavilán, emplazada en 1738 sobre el puente del Rímac y destruida tras el terremoto de 1746. A pesar de su corta

---

<sup>496</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 315.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 371; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, p. 155 y O’PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el terremoto...”, *op. cit.*, pp. 29-31.

<sup>498</sup> STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (coord.): *The Virgin, Saints, and...*, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 108.

existencia la pieza debió gozar de celebridad y ser un motivo de orgullo para la urbe, además de sumamente representativa por tratarse, según Stastny, de la primera escultura ecuestre de América, superando en sesenta años a la ejecutada por Manuel Tolsá para la Plaza Mayor de México.

Como ya indicábamos José Sánchez debió ser el encargado de estos óleos en pequeño formato, cuyos acabados efectistas potenciarían su uso para el culto privado. Las figuras están dentro de la impronta amable trabajada por la imaginería religiosa sevillana del siglo XVII. Concretamente apreciamos que la tradición de Murillo fue difundida rápidamente varias décadas después de su muerte (1682) tanto en Europa como en ambos virreinos. La cercanía al estilo del maestro nos sugiere que tal vez este autor, del que no existen datos biográficos consistentes, naciese en Andalucía a comienzos del siglo XVIII, emigrando a Lima a finales de 1730 como portador de un oficio académicamente correcto combinado con el espíritu devocional del pleno Barroco y una paleta cromática luminosa que contrasta los tonos dorados con azules claros, insinuando suavemente la dulzura de un Rococó apenas asumido por entonces en el Virreinato del Perú.

Esa transición se consumaría con un núcleo de jóvenes seguidores de Lozano, tal vez aprendices de un supuesto obrador que difundieron las fórmulas implantadas. Esta brillante generación, integrada por nombres como Pedro Díaz, Julián Jayo y José Joaquín Bermejo, se mantendría activa hasta la Independencia, contribuyendo a mantener en su producción los invariables formalismos del maestro que continuaba gozando de enorme fortuna entre sus contemporáneos. Prueba de ello es “La Carta sobre la música” que Toribio del Campo publicó en el “Mercurio Peruano” (1792), indicativa de cómo la celebridad de Lozano permanecía intacta: “En el inimitable Apeles que vimos en más cercanos tiempos, baxo del tiento y pincel de Christoval Lozano: de cuyas manos sabias han corrido en las Cortes de las Españas diversos cuadros admirables, entre los que se cuenta el famoso en que triunfa la Pintura de la mordaz envidia, consagrado al Soberano en la Jura del Señor Carlos III (...)”<sup>500</sup>.

Incluso se menciona que “queda un discípulo que no desdice la madurez y estilo del maestro”<sup>501</sup>. Aunque no facilite más detalles podría tratarse de José Joaquín Bermejo

---

<sup>500</sup> CAMPO, Toribio del: “Carta sobre la Música” en *El Mercurio Peruano*, t. IV. Lima, Abril de 1792, f. 109.

<sup>501</sup> *Ídem*.



(doc. 1770-1792), pardo nacido en Trujillo y cercano intérprete de su estilo en el campo del retrato, como manifiesta en la efigie que realizó de Pedro José Bravo de Lagunas o el conde de Superunda, este último similar al pintado para la Catedral de Lima en 1758 y conservado en el Museo de Antropología, Arqueología e Historia<sup>502</sup>. Bermejo ostentaba en 1792, tras una carrera que suponemos debió resultarle exitosa, el título de “Maestro Mayor del Arte de la Pintura” por disposición del virrey Gil de Taboada y Lemos. Seguramente ello fue resultado de las reformas gremiales acontecidas en 1786, instándose a que todos los oficios contaran con un alcalde o maestro mayor<sup>503</sup>. Esto parece relacionarse con una solicitud dirigida al gobierno, firmada y fechada en 1789 en la que cinco artistas (Pedro Díaz, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza) solicitan gozar de exclusividad en las tasaciones artísticas, en un momento en que esa labor había sido absorbida por otros profesionales de menor especialización<sup>504</sup>.

De sus primeros años nos han llegado escasos encargos, aunque suficientemente sintomáticos para dilucidar los ostentosos ambientes que debió frecuentar y la importancia de sus clientes. Ciertamente, en tiempos de Guirior (1777) efectuó la decoración del gabinete de la marquesa en el Palacio Virreinal, apostando por introducir en los muros una serie de paisajes con motivos chinescos, esclarecedor nuevamente del nuevo imaginario de notoria sensualidad que era propio de la sensibilidad dieciochesca, con la preminencia por las formas exóticas y envolventes<sup>505</sup>. Tras ser nombrado Maestro Mayor pintó el retrato del marqués de Sotoflorido, que evidencia un lenguaje formal más austero, además de una “Santísima Trinidad” (1792) para el Convento de Santa Rosa, obra de cariz amable, ornamento ligero, predominio de tonos claros y dibujo suelto, evidenciando una disposición más compatible con el arte francés<sup>506</sup>.

Pero seguramente la empresa de mayor envergadura se trate del ciclo mural sobre la vida de san Pedro Nolasco para el Convento de la Merced (h. 1785-1790) junto

---

<sup>502</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...”, *op. cit.*, p. 315 y “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, pp. 151-152.

<sup>503</sup> QUIROZ, Alfonso W.: *Gremios, razas y libertad de industria: Lima colonial*. Lima, UNMSM, 1995, p. 51.

<sup>504</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Avatares del «bello ideal». Modernismo clasicista *versus* tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” en *Visión y símbolos del virreinato peruano a la república peruana*. Lima, BCP, 2006, pp. 112-159, concretamente, p. 122.

<sup>505</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 173.

<sup>506</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, p. 151.

a Julián Jayo (act. desde 1760, m. 1821), limeño descendiente de la alta nobleza indígena que firmó en 1811 el retrato de “Sor Micaela Barba de Cabrera”, abadesa de la Concepción, comenzando su trayectoria con “La aparición a Raimundo de Peñafort” (1760). De finales del siglo XVIII se le atribuye la efigie de “Fray Gabriel García Cabello”, Superior Mercedario y ordenante de la serie claustral mencionada, en los Descalzos, la imagen firmada de “Fray José Gómez”, y, finalmente la de “Fray Manuel Hozes”<sup>507</sup>. A partir de 1783, Bermejo y Jayo, emprendían la vida del patrón mercedario, última de este género en la ciudad a la que con posterioridad se incorporaron Juan de Mata Coronado (doc. 1786-1792) y Manuel Paz (doc. 1749-1792), artífices aún no demasiado trascendentes en la historiografía.

El lapso de una década explica los cambios estilísticos que es posible percibir entre los primeros y los últimos lienzos. Algunas escenas, tomadas de grabados, dejan traslucir los formalismos plásticos de nuestro autor que, según Bernalles Ballesteros, “posee un estilo ornamental y de ciertas ingenuidades en la estructuración de sus cuadros, pero mantiene un tono suave que transmite estados emocionales llenos de delicadeza; no milita en el academicismo que ya empezaba a dejarse sentir en Lima, pero no es insensible a esas sugerencias”<sup>508</sup>. Los episodios se situaban en medio de hábiles perspectivas arquitectónicas, presentando todas las típicas tonalidades claras de rosados y celestes que indicaban como se iba abandonando la afinidad por la larga tradición tenebrista<sup>509</sup>.

Entre los cuadros más logrados “por la habilidad del dibujo, grato colorido y naturalismo de personajes y animales”<sup>510</sup> figuran los de “San Pedro Nolasco partiendo a la guerra” y “San Pedro Nolasco en las faldas del Montserrat”, ambos de Bermejo. Otro ejemplar interesante, por Mata Coronado, se trata de “San Pedro Nolasco suda sangre” (h. 1790-1792), episodio emplazado dentro de un paisaje con ruinas clásicas, hecho posible por la circulación de libros ilustrados con grandes repertorios de estructuras grecorromanas y detalles decorativos tomados de la Antigüedad que proporcionaron abundantes modelos. Entre los repertorios más exhaustivos citaremos los diez volúmenes publicados por el abate francés Bernard de Montfaucon, bajo el título de “La

---

<sup>507</sup> ADANAQUÉ VELÁSQUEZ, Raúl: “Julián Jayo: pintor limeño”, *Revista Sequilao*, n° 3, 1993, pp. 73-77 y HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 188.

<sup>508</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>509</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 376.

<sup>510</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, p. 60.

Antiquité expliquée et représentée en figures” (1719-1724), manejados a través de estampas sueltas por los artífices capitalinos<sup>511</sup>.

En tercer lugar, conviene resaltar “La aparición de la Virgen en el coro de Barcelona”, ambientado en una sillería coral de fantasía y elegante diseño rococó, de los más interesantes por los intentos del pintor en lograr posturas de recato y naturalismo con la incorporación de algunos retratos de contemporáneos<sup>512</sup>. Para terminar, también participó en la ornamentación del gabinete de la Marquesa (1777), concretamente introduciendo en el techo un cielo raso con figuras femeninas casi desnudas en gracioso movimiento, cercanas al espíritu galante de la época<sup>513</sup>, y en los Descalzos “un San Francisco meditando” (1793), copia de una obra del Greco, pintor que debió ser conocido en Lima gracias al obispo Mollinedo y a los tratadistas del Barroco español.

Así, por ejemplo, Palomino incluyó su biografía en el tercer tomo del Museo Pictórico y Escala Óptica (1724), destacándolo como gran retratista, trazando similitudes con Tiziano y afirmando que “lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal ninguno lo hizo peor”<sup>514</sup>, trazando una caracterización de genio extravagante, asumida como artículo de fe en los siglos XVIII y XIX. Seguramente a los Reyes debió llegar este texto, influyendo en la construcción de ciertas galerías pictóricas promediando el setecientos que quizás contuvieron composiciones del insigne cretense como revela la documentación<sup>515</sup>.

Dentro de los artistas secundarios importa detenerse en Juan José Espinosa, autor de las pinturas del túmulo erigido en 1728 para las exequias del duque de Parma. Francisco Ramírez, con cuya labor aumentó el número de piezas para el claustro mercedario, iluminando además una serie de libros comenzados por los frailes-pintores de la orden, mientras que José Zapata y José Romivaldo de Urreta, enriquecieron los frescos del arco toral y pechinas del Templo de la Concepción, coincidiendo en el tiempo con Francisco Alcocer, restaurador de los lienzos de la citada institución (1784).

---

<sup>511</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 376, nota 21.

<sup>512</sup> ADANAQUÉ VELÁSQUEZ, Raúl: “Julián Jayo: pintor...”, *op. cit.*, p. 75.

<sup>513</sup> HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima...”, *op. cit.*, p. 161.

<sup>514</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, vol. 3. Madrid, Aguilar, 1988, pp. 132 y 209-210.

<sup>515</sup> Véase la sección de esta tesis titulada: “El ajuar doméstico y la distribución de las pinturas en la casa limeña durante el siglo XVIII”.

Por otro lado, el cultivo de los asuntos profanos se hizo más acusado a partir del último tercio de la centuria decimoctava, época por la que el cuzqueño Carlos Sánchez Medina elaboró un “Incendio de Troya” y “La entrada triunfal de un emperador” para San Agustín. De factura anónima son otras series como “La Vida de la Virgen” en la sacristía de la Merced, “La vida de san José” y del “Hijo Pródigo”, esta segunda sobre vidrio en 1776, y otras que narran la vida de Jesús y María en el Noviciado de la Buena Muerte (1742-1745). De mediana calidad y fruto del afán ornamental, causante de que los interiores se cubrieran con representaciones rodeadas de motivos vegetales, cintas y tarjas, en recuerdo a la rocalla, fue el engalanamiento de la sacristía de San Pedro, la cubierta de la capilla de Nuestra Señora de la O y la de Nuestra Señora de Loreto en el noviciado jesuita, con recuadros dedicados a la Asunción y Coronación de la Virgen entre fragmentos de las Letanías Lauretanas<sup>516</sup>.

Dentro de un contexto marcado por las indecisiones estilísticas trabajó un enigmático José Legarda, autor de la efigie de Manuel de Alday y Aspée (1772) custodiada en el Museo Histórico Nacional de Chile y su único óleo conocido y Pedro Díaz (act. 1770-1815), el más notable de entre los seguidores de Lozano que no participó en el proyecto de la Merced al ser frecuentemente solicitado para atender peticiones del gobierno virreinal y la aristocracia latifundista en los valles del sur de Lima. La recomposición de este grupo de poder criollo incrementó notablemente la demanda de retratos, más si consideramos que entre 1761 y 1795 la Corona concedió ciento cincuenta y dos títulos nobiliarios. Díaz, demostrando un talento precoz en el ejercicio pictórico, ya trabajaba hacia 1770, cuando firma una “Santa Cecilia” y el “Rey David”, imágenes devotas de cuidadoso detallismo basadas, a menudo, en modelos del Barroco italiano, canon al que también se intentaba volver en la península en correspondencia con la estética de Mengs<sup>517</sup>.

Siguiendo un patrón similar al de otros artífices, hay indicios de su protagonismo entre los maestros de su generación. En 1773 fue convocado para hacer una nueva versión de la efigie del virrey Amat, que el mismo gobernante llevaría consigo al retornar a España. Durante los años siguientes participó en la galería de virreyes del Perú desde 1780 a 1807, apostando por seguir con la tradición limeña hecho que contrasta con la efigie de Manuel de Guirior, por el académico Francisco Clapera (1746-

---

<sup>516</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima...”, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>517</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, pp. 376 y 384.

1810) y la de Teodoro de Croix, imbuida también de las maneras cortesanas madrileñas<sup>518</sup>. En cualquier caso, como apunta Wuffarden, ambas irrumpen como episodios aislados dentro de una secuencia homogénea, siendo poco relevantes en la historia del género<sup>519</sup>.

En franca autovaloración y con evidente propósito de emulación, Díaz retomó varios de los tópicos trabajados en la capital política, donde el retrato fue un factor social significativo como emblema de poder y símbolo de continuidad estamental y de autoridad. En toda su producción hubo un especial interés en la minuciosidad de los rostros, perfectamente individualizados fisonómicamente, y en abrir la composición con amplios arcos triunfales de fondo, mientras mantuvo un desarrollo académico de las formas. Retomando el tópico de la obra pública, en unos años en que numerosos trabajos de remozamiento urbano estaban ejecutándose, presenta a Agustín de Jáuregui (1780), y, especialmente, a Ambrosio O'Higgins (1798) dentro de una tónica abiertamente neoclásica<sup>520</sup>.

Reproduciendo las palabras de Kusonoki: “Surgida casi en los márgenes del lienzo, la arquitectura clasicista pareció ser en sus inicios solo parte de la retórica ampulosa del retrato cortesano limeño. Las columnas, arcos y demás elementos tratados con un desusado rigor hicieron su ingreso en las representaciones de la nobleza local mucho antes de tener una presencia tangible en la ciudad. Sin embargo, en un escaso margen de años, los órdenes clásicos revelarían toda su densidad conceptual al convocar una variedad de sentidos que iba cada vez más allá de lo formal”<sup>521</sup>. Atendiendo al segundo ejemplo, insiste en que al ubicarse la estructura clasicista en la misma diagonal que se pierde en profundidad replica el aspecto grave del monarca en Indias y su afán renovador. Solamente un año después inauguraba la gran portada del Callao (1801), obra civil diseñada bajo parámetros puristas por el ingeniero Luis Rico que supuso un hito y debió percibirse como un paso decisivo en la intención de conformar una ciudad abiertamente ilustrada<sup>522</sup>.

---

<sup>518</sup> Para Francisco Clapera: BARGELINI, Clara: “Dos series de pinturas de Francisco Clapera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 65, vol. XVI, 1994, pp. 159-178.

<sup>519</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, pp. 378.

<sup>520</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, pp. 144-145.

<sup>521</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Entre Roma clásica y Jerusalén Santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)”, *Sémata*, vol. 24, 2012, pp. 253-268, concretamente, p. 254.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 255.

En los mismos términos, interpreta la imponente figura de Fernando de Abascal y Sousa (1807), presentado como activo promotor del buen gusto, situando en segundo plano la fachada del Colegio de Medicina, valiéndose, tal vez, de algún dibujo de Matías Maestro para presentar el edificio antes de haber concluido en su ubicación de la Plaza Italia. Sobre la mesa de trabajo se disponen en desorden los papeles de otras edificaciones igualmente importantes, como el Cementerio General, el Colegio del Príncipe, la muralla reconstruida y la capilla de Maestro<sup>523</sup>. Autógrafas parecen ser, por pincelada y semejanzas compositivas, el retrato del III marqués de Torre Tagle (primer tercio del siglo XIX), y el de “Catalina Sánchez Boquete y Román de Aulestia” (ca. 1795-1805, Colección Manuel Gastañeta), un “San Pedro Nolasco”, una “Virgen de La Merced” y “Nuestra Señora del Carmen”, pintada sobre cobre (1777) y propiedad los tres últimos de Mariano Paz Soldán. De su etapa final exclusivamente se conocen en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú a “Santa Rosa” y “San Francisco Solano”, datados en 1810<sup>524</sup>.

#### 4. 8. 3. LA IRRUPCIÓN “NEOCLÁSICA” Y EL “FIDELISMO”: MATÍAS MAESTRO (1766-1835) Y SU CÍRCULO (1780-1815)

Hemos ido apreciando como los pintores de la segunda mitad del siglo XVIII aunque respetaron esencialmente las tradiciones transmitidas por autores de la generación anterior, fueron paulatinamente incorporando aquellas novedades experimentadas en el campo arquitectónico y urbanístico. A través de graduales modificaciones, que no solían seguir una cronología estricta, el arte resultante transitó en un terreno híbrido que continuó presente hasta el advenimiento de la Independencia. En este sentido, los integrantes de la escuela limeña demostraron tener personalidad para adaptarse al giro estético que por aquella época comenzaba a experimentarse, sin abandonar los mecanismos formales que la caracterizaban.

El panorama pictórico limeño en el tránsito del siglo XVIII al XIX es aún impreciso debido a falta de estudios profundos, generándose como exponíamos en anteriores apartados una contradicción conceptual porque si bien las fuentes escritas parecían reafirmar la ortodoxia clasicista en las propias obras pervivió una fuerte carga

---

<sup>523</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, p. 144.

<sup>524</sup> *Ibíd.*, p. 165.

barroca<sup>525</sup>. A inicios de la centuria decimonónica se defendía en la teoría que las manifestaciones artísticas reflejasen las bases del “buen gusto”, persiguiendo la simplicidad formal y la claridad del mensaje. El arzobispo Juan González de la Reguera, defensor del mundo grecolatino, impulsó esta visión renovada en las obras de la catedral, hallando en el presbítero vasco Matías Maestro (1766-1835) su mejor aliado<sup>526</sup>. Lima no contó con una figura extranjera de la talla de Joaquín Toesca (1745-1799) en la Capitanía General de Chile, ni tampoco llegaría a instalar, como estudiamos en el bloque dos, una academia, que a la manera de su matriz madrileña o su similar mexicana ejerciera oficialmente el liderazgo clasicista.

En cambio, éste recayó en una personalidad secundaria cuya formación distaba del rigor sistemático exigible en su tiempo. Maestro se formó como dibujante en Vitoria al amparo de las Sociedades de Amigos del País sobre 1770, pudiendo entrar en contacto con Justo Antonio Olaguíbel (1752-1818), egresado de la academia fernandina. Debió pasar a Cádiz a comienzos de los ochenta antes de embarcarse hacia América, estableciéndose en Lima hacia 1785 como comerciante junto a su hermano Clemente. Prueba de ello es el expediente de información y licencia de pasajero conservado en el Archivo General de Indias, datado en noviembre de 1789: “Por parte de D. Clemente José Maestro natural de la ciudad de Vitoria en la provincia de Álava se ha hecho presente que con motivo de hallarse en Lima su hermano D. Matías dedicado al comercio, y con algunos bienes de fortuna, desea tenerle en su compañía, a cuyo fin ha obtenido el previo permiso de su viuda madre en cuya atención, y en la de hallarse soltero, y con los demás requisitos para poder partir (...) ha suplicado la correspondiente licencia de embarque, expidiéndose la orden conveniente”<sup>527</sup>.

Poco tiempo después entablaría una estrecha relación con el arzobispo, que le llevó a ordenarse presbítero y a colaborar en las diferentes reformas impulsadas por su persona. Alabado entre sus contemporáneos, Maestro desarrolló una influyente actuación durante tres décadas que resultó fundamental para comprender las particularidades del clasicismo local que acabaría configurándose, alcanzando su punto

---

<sup>525</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 184.

<sup>526</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Matías José Maestro [1766-1835], arquitecto, escultor, pintor, músico, escritor... vitoriano olvidado en la memoria de la ciudad*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007.

<sup>527</sup> Archivo General de Indias (en adelante AGI): *Expediente de información y licencia de pasajero de Clemente Maestro*. Contratación, 5533, N2, R87, s/f.

culminante durante el gobierno del virrey Abascal. Nuestro clérigo se haría rodear de un buen número de artífices a los que supervisaría personalmente, transformándolos en hábiles intérpretes de sus diseños. Desde esta perspectiva, resultó fundamental el arribo en el Callao de la expedición capitaneada por Alejandro Malaspina (1790), entre cuyos tripulantes se hallaba José Joaquín del Pozo (1757-1830), pintor sevillano que fue su principal colaborador en el proceso de reformas estilísticas en el campo de la retablística<sup>528</sup>.

Debió haberse educado en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, recientemente fundada en la capital hispalense y dirigida por su padre Pedro del Pozo, según Ceán Bermúdez, “Pintor y natural de Lucena (...) habiendo sido dotada por el rey la escuela de dibuxo que hay en esta ciudad (Sevilla), fué nombrado Pozo su director principal. Ni su inteligencia en el diseño ni sus obras correspondían á este encargo. Murió no há muchos años y dexó un hijo de mejores disposiciones que el padre para la pintura: fue a la expedición de la vuelta al mundo, y permanece en América”<sup>529</sup>. Fue, asimismo, amigo cercano del oidor decano Francisco de Bruna (1719-1807), quien influyó para que el joven artista iniciase el viaje al Nuevo Mundo gracias a unas condiciones de viaje y salario francamente tentadoras, elevándose este segundo a 27000 reales de vellón al año, de los que debían pagarse 1000 de ellos mensualmente a su familia<sup>530</sup>.

Fue contratado a merced de sus excelentes cualidades como “pintor de perspectiva, de mui buena educación, algún caudal de geometría y una grande robustez sobre una edad de 32 años”<sup>531</sup>. Dichas características se manifestaron en Puerto Deseado (Argentina), lugar en que ejecutó dos de las mejores vistas que desarrolló durante la travesía, una conservada en el Museo Naval de Madrid a la acuarela, y la otra, similar al ser tomada desde la costa, en una colección particular argentina. Asimismo desempeñó labores de etnógrafo, plasmando en diferentes dibujos a los habitantes del lugar entre los que podemos destacar a una india patagónica, de buen trazo, al cacique de la tribu, retratado de cuerpo entero y apoyado sobre el bastón de

---

<sup>528</sup> Véase: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 189-192 y SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, vol. I. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, pp. 68-69.

<sup>529</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, Akal, 2001, p. 116.

<sup>530</sup> Para Bruna: ROMERO MURUBE, Joaquín: *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1965 y SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición...*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>531</sup> *Ídem*.



mando, la efigie de una indígena con su hijo en brazos, ataviada con el típico traje de pieles de Huánuco, y completando la serie, otra imagen femenina, de medio cuerpo y cubierta con un poncho. Todo este material gráfico completaba una serie de estudios sobre los naturales que contribuyó a un conocimiento más preciso de estos pueblos en la Península<sup>532</sup>.

El diario ilustrado del viaje recogió igualmente un buen número de “perspectivas” a la aguada, como aquel que reproduce el Convento del Carmen, uno de los mejores de Santiago, un boceto de esta misma ciudad tomado desde el Cerro de Santo Domingo, y una marina de la Isla de San Ambrosio. No obstante, su carácter indisciplinado llevó finalmente al capitán a prescindir de sus servicios, decidiéndose que abandonase el barco y fuera devuelto a España en la primera oportunidad, exigencia no cumplida pese a la insistencia inicial<sup>533</sup>. En este contexto, del Pozo acabó por instalarse en la capital peruana, siendo una de sus primeras iniciativas la apertura de una escuela de dibujo privada en su domicilio, asunto que abordaremos con posterioridad.

Con esta iniciativa pretendió captar al potencial público aficionado, que iba creciendo a medida que se aproximaba el final de la centuria. Wuffarden, advierte sobre la excepcional habilidad de ciertos pintores no profesionales, cuya fama había trascendido ocasionalmente hasta España. Así, por ejemplo, en el “Arte de pintar”, redactado en 1776, Gregorio Mayáns y Siscar, académico de San Carlos, ya nombraba a Mateo de Amusquibar, inquisidor del Santo Oficio, como un raro ejemplo de dibujante de memoria, capaz de efectuar el semblante de un individuo sin tener presente el modelo<sup>534</sup>. Las palabras exactas recogidas en el capítulo XXI del tratado son las siguientes: “La fuerza de la imaginación aprovecha tanto, que muchos hicieron retratos muy parecidos á las personas ausentes que habían visto (...). Yo puedo decir de D. Mateo de Amusquibar (...) que habiéndose de grabar la efigie del Ilmo. Sr. D. Andrés

---

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 70. Véase también complementariamente: PENHOS, Marta: *Ver, Conocer, Dominar: Imágenes de Sudamérica a Fines Del Siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005, pp. 63-74; PEDRO ROBLES, Antonio E.: “El indio Americano en la expedición Malaspina”, en *Visión de los otros y visión de sí mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?* Madrid, CSIC, 1995, pp. 157-204, “¿Cómo ver y representar? Textos e imágenes de los indígenas americanos en la expedición Malaspina (1789-1795)”, en *Entre textos e imágenes: representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 139-148 y NAVARRO FLORIA, Pedro: “Córdoba y Malaspina: antropología y política ilustrada en Patagonia y Tierra del Fuego”, *Revista Española de Antropología Americana*, nº 33, 2003, pp. 231-251.

<sup>533</sup> SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>534</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración versus tradiciones locales...”, *op. cit.*, pp. 380-381, nota 36.

de Orbe y Larreategui (...) y no permitiendo aquel modestísimo prelado, (...), que le retratasen, D. Mateo de Amusquibar, uno de sus caballeros pages, le dibujó con tanta propiedad, como se ve en la lámina que después grabó D. Antonio Palomino”<sup>535</sup>.

La iniciativa de del Pozo, inauguró en Lima una serie de intentos conducentes a gestar un establecimiento público de enseñanza artística dentro de las instancias gubernativas. Esta situación, que la trataremos más detalladamente, se prolongó desde 1791 a 1812, y no llegaría a consumarse debido a la inestabilidad política de la monarquía hispánica y los crecientes focos insurrectos en América del Sur, circunstancia compartida con la fugacidad de otros proyectos similares en todo el orbe indiano. En 1793, el sucesor del maestro sevillano, llamado Fernando Brambila (1763-1834) contactó con el virrey Gil de Taboada y Lemos, causando impacto entre los círculos cultos de la capital por su dominio de la perspectiva. Ello le permitió captar amplios panoramas de las innovaciones urbanísticas más recientes con una amplitud de miras hasta entonces desconocida. A través de sus acuarelas invistió a los Reyes de un aire cosmopolita, facilitando que sus habitantes no dudaran en parangonarse con los grandes centros culturales de Occidente, en unas décadas de reivindicación criolla, y cerrando el círculo comenzado un siglo atrás.

Su sólida formación, capacidad en el dominio del dibujo, pincelada ágil y sensibilidad italiana dieron como resultado durante su periplo viajero varias plasmaciones delicadas de gran interés histórico y pictórico. “La vista de la Ciudad de Lima” constituye una bella interpretación de un territorio abierto al progreso, distinguiéndose la Iglesia de los Desamparados, la torre de Santo Domingo, la cúpula de la catedral y las iglesias de San Pedro y San Francisco. En las orillas del Rímac se introducen detalles populares con unas mujeres lavando ropa y a la derecha se observa el puente de piedra que comunicaba con el Arrabal de San Lázaro. Estas obras pintorescas agradaron sobremanera a las autoridades, hasta el punto de que se le propuso trabajar en la corte virreinal como director de una escuela de dibujo (1794) aunque por causas desconocidas la intención no llegó a consumarse.

Así pues, acabó desarrollando el resto de su carrera en Madrid donde Carlos IV le distinguió como “pintor, arquitecto y adornista de su Real Cámara” (1799). Para entonces, una vez casado, dio respuesta a sucesivos encargos, que le procuraron una

---

<sup>535</sup> MAYANS Y SISCAR, Gregorio: *Arte de Pintar*. Valencia, Imprenta de José Ríos, 1854, p. 133.

estabilidad profesional. Tras la Guerra de Independencia (1808-1814) desempeñó el cargo de Director de Perspectivas en la Academia de San Fernando, trabajando al mismo tiempo en las obras de acondicionamiento del Palacete de la Moncloa (1816) y el Palacio de la Florida (1817-1819). En esta fértil etapa artística, la apreciada labor docente fue recompensada con el nombramiento como “Director de las clases de Adorno y Perspectiva” y se le encomendaría la confección de un ciclo sobre los Reales Sitios (1821), tarea que le ocuparía hasta su muerte. Sus estampas costumbristas le granjearon tal fama que fueron compendiadas en su “Colección de vistas de los Reales Sitios” (1834)<sup>536</sup>.

En medio de esta época, la pintura abogó por una línea continuista, alejándose en cierto modo de las modificaciones más radicales. Aunque no llegaron a reunirse en un gremio los maestros mantuvieron una aparente cohesión entre ellos, empleando como nexos el elogio a la pintura de Lozano para retomar el discurso de la nobleza de las artes, ligándolo a la defensa de una cultura criolla en pie de igualdad con respecto a los pares metropolitanos<sup>537</sup>. Estos artífices se mantendrían rezagados con respecto a la revolución experimentada contemporáneamente por las artes gráficas. Por ejemplo, el grabado de Agustín de Jáuregui (1783) elaborado por José Vázquez (act. 1759-1794) se reducía a un solo busto sobre formato circular, abogando por la moda más reciente<sup>538</sup>. En palabras de Estabridis: “(...) es en busto y semiperfil, dentro del tradicional medallón oval. Su traje y peluca muestran el gusto de la moda en el período del monarca reinante, Carlos III. El marco refleja el tránsito hacia el gusto neoclásico donde ya se ve una gran base decorada con instrumentos bélicos, banderas y al centro un lazo, de donde emergen palmas y olivos que rodean el óvalo (...) Consideramos que es el mejor retrato de Vázquez en cuanto a limpieza de buril y corrección de dibujo”<sup>539</sup>.

En cambio, Díaz lo interpretó manteniendo una tradición pictórica heredada a la que los siguientes artífices fueron sumando leves novedades, extraídas de la decoración arquitectónica. Esta simultaneidad de distintos tiempos creativos se encuentra en uno de los pocos conjuntos conservados y atribuidos al taller de Maestro: la Galería de

---

<sup>536</sup> SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición...*, op. cit., pp. 99 y ss., y SOLER PASCUAL, Emilio: “Fernando Brambila, pintor de cámara de Carlos IV” en *Espanoles en Italia e italianos en España: IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata*. Alicante, Universidad de Alicante, 1996, pp. 27-38.

<sup>537</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración versus tradiciones locales...”, op. cit., p. 382.

<sup>538</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico...*, op. cit., pp. 124-139 y 180-189.

<sup>539</sup> *Ibid.*, pp. 183-184.

Arzobispos. Allí procuró adaptarse a la iconografía más actual, en consonancia con la intención historicista de su proyecto. Por su parte, la fortuna póstuma de del Pozo como retratista ha sido adversa, pues su documentada efigie de Bartolomé María de las Heras se perdió después de 1892 y tampoco se conservan los retratos del libertador Simón Bolívar<sup>540</sup>.

En otro género de imágenes, dentro del ámbito religioso esta dicotomía entre la tradición y la modernidad afectó a los patrones adquisitivos de los particulares y su manera de emplear cotidianamente las obras de arte. Las piezas de carácter mariano y cristocéntrico con una fuerte impronta clasicista fueron ampliamente solicitadas, en consonancia con el espíritu piadoso ilustrado. Uno de los ejemplos más notables de esta pintura sagrada se trata del “Cristo adolescente” (h. 1770-1780) atribuido a Pompeo Batoni (1708-1787) por Carl B. Strehlke, conservador del Philadelphia Museum of Art en 1999<sup>541</sup>.

Similares iconos piadosos de pequeño formato y sobre cobre se difundieron con frecuencia en los hogares, coincidiendo con la circulación de óleos procedentes de la Nueva España. En esta perspectiva de eficiente intercambio, se ha englobado una serie deudora de los modelos de Miguel Cabrera (h. 1715-1768) sobre la “Vida de Cristo” que pudo llevar al Virreinato del Perú Matías Maestro desde México, ofreciéndola como obsequio a la Tercera Orden Franciscana. Igualmente, cerca de su círculo de influencia se encuentran un “Buen Pastor” en los Descalzos, y el “Apostolado” que decora actualmente el coro franciscano. Solamente del Pozo intentó ocasionalmente cultivar una cierta sacralidad clásica, hecho subrayado en “El Niño Jesús portando la cruz” (h. 1800-1820) sobre los muros laterales de la capilla del Niño de Huanca en San Pedro<sup>542</sup> y en los tondos catedralicios dispuestos en pareja del “Ecce Homo” y “La Dolorosa” (comienzos del siglo XIX).

Retomando la labor “iconoclasta” del presbítero vitoriano, nos adentraremos, a continuación, en los principales programas de renovación arquitectónica, iniciada en la catedral bajo el patrocinio de Juan Domingo González de la Reguera. Las intervenciones anteriores por dotar de un mobiliario acorde con las nuevas inquietudes

---

<sup>540</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 383.

<sup>541</sup> SÁIZ DÍEZ, Félix: *Museo del Convento de los Descalzos*. Lima, Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú, 2001, p. 168, citas 2 y 6.

<sup>542</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, pp. 384-385.

al templo más importante de la ciudad no se habían consumado. Pero la ligereza rococó del Retablo del Señor del Consuelo (c. 1785-1795) o el esbozo para las torres presentado por Pedro Antonio Molina (c. 1790-1793) acabaron sustituyéndose por diseños austeros que afectaron, a través de un ambicioso programa, a varios puntos del edificio. Por supuesto no se ignoraba la difícil coyuntura de la Revolución Francesa y sus implicaciones negativas para el Absolutismo durante el desarrollo de un proyecto que “comenzaría a asumir implicancias que iban más allá del mero “progreso de las Luces”, y que incluso se planteaban como una respuesta local al discurso revolucionario. La crisis del Antiguo Régimen fue crucial para que el “buen gusto” se configurara como un proyecto que aunaba lo estético y lo político en términos distintos a los del ideal racionalista ilustrado”<sup>543</sup>.

Las intervenciones de Maestro marcaron un punto de inflexión en las artes limeñas, hecho demostrado en la erección del retablo de la Cofradía de San Crispín y San Cipriano, ejecutado por Juan Pablo Mesía (1798), y las nuevas torres cuyo rigor tuvieron idéntica transcendencia. Estas obras además anunciaban la carga política asignada al estilo y que se trasladará poco tiempo después a la pintura, constituyendo el uso de un orden arquitectónico, denominado el “orden español” e inventado por el arquitecto Luis de Lorenzana. Con él se pretendió simbolizar los derechos de la corona española sobre América, buscando contraponer al paganismo de los cinco órdenes clásicos, uno nuevo de carácter católico y “nacional”<sup>544</sup>.

Así hacia 1803 el interior del templo principal tenía concluidos el púlpito, el retablo de Nuestra Señora de la Antigua (1799), Santa Apolonia, los Reyes (c. 1798-1803), descollando sobre ellos el retablo mayor. No cabe duda de que estas labores fijaron el rumbo a seguir en otros interiores eclesiásticos por ejemplo en San Agustín o San Pedro, donde la ciudad ilustrada comenzaba a tomar una forma coherente. En el convento franciscano se estrenaba en 1805 el retablo mayor, obra elogiada en un escrito atribuido al literato Casimiro Novajas, subrayando el renacimiento artístico de la capital

---

<sup>543</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Entre Roma clásica y Jerusalén Santa: utopías...”, *op. cit.*, p. 256.

<sup>544</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Avatares del «bello ideal». Modernismo clasicista...”, *op. cit.*, pp. 133-136.

y el papel protagónico del artífice vasco desde la perspectiva del movimiento fidelista<sup>545</sup>.

También la Iglesia de Santo Domingo, como sede de una orden poderosa que participó en la primera evangelización y que contaba además con las cofradías más prósperas de la época, fue proclive a recibir profundas modificaciones en su estructura y ornamentación, siendo destruidas muchas de sus excelentes obras barrocas a principios del siglo XIX. Éstas debieron iniciarse en 1796 y concluyeron en 1808, si bien Maestro permanecería adecuando otros aspectos hasta 1822. En un “Elogio o rasgo épico”, poema del ya mencionado Novajas publicado en el “Vergel Dominicano” (1807), se recogían todas las acciones, desde la reconstrucción de la cúpula sobre el crucero, de un nuevo púlpito o de la portada lateral exterior, hasta la realización por Francesco Scicale del equipamiento lignario fabricando “altares a la porcelana” en los que debía imitarse la apariencia de materiales ricos con pintura<sup>546</sup>.

Bajo la premisa de potenciar fingidamente la belleza de las estructuras, superando así mismo las limitaciones materiales, se erigieron los retablos de la capilla mayor y las laterales. La apariencia que presentaría puede reconstruirse a partir de una descripción de 1829 efectuada por William Bennet Stevenson: “A cada lado de la iglesia hay seis altares, coloreados y recubiertos de diferentes mármoles lapislázuli, etc, con molduras grabadas, cornisas y otros bellos adornos”, añadiendo del altar mayor que era “una arquitectura moderna, estilo jónico, con las columnas barnizadas imitando mármol, al igual que las molduras, cornisas y chapiteles”<sup>547</sup>.

A pesar de la sobriedad que en teoría se propugnaba vemos como nuestro presbítero nunca renunció a los efectismos, en consonancia con la necesidad de impacto visual por la que abogó la plástica contemporánea. Así pues, una de las pocas menciones de pintura de su mano corresponde a un lienzo transparente ejecutado para el retablo de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, situado en el mismo edificio y donde además colaboró del Pozo en 1807, recibiendo 109 pesos por un trabajo parecido. Sabemos, por carta enviada el 17 de febrero 1824, que el arquitecto vasco intermedió además en la plasmación de dos pinturas ovales aún existentes con los

---

<sup>545</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Entre Roma clásica y Jerusalén Santa: utopías...”, *op. cit.*, p. 261.

<sup>546</sup> BARRIGA TELLO, Martha Irene: “Iglesia y Estado: las tendencias estilísticas en Lima en el siglo XVIII”, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n° 27, 2000, pp. 77-98, concretamente, pp. 87-88.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 89.

temas de santa Rosa y Jesucristo, hechas por del Pozo para este mismo retablo, en el que su acostumbrado sentido apoteósico es sustituido por verdaderas imágenes devocionales de factura académica<sup>548</sup>.

La creciente sensación de inestabilidad facilitó que este clasicismo cristianizado coincidiera con los proyectos liderados por el virrey Abascal en el plano secular para mejorar la higiene y elevar el ejercicio de determinadas ciencias experimentales: el Cementerio General (1808) y la Escuela de Medicina de San Fernando (1810)<sup>549</sup>. El primero, intentaba traducir las nuevas necesidades de higiene pública, aludiendo a la Antigüedad clásica al tomar como modelo los columbarios romanos. La distribución se hacía mediante departamentos y cuarteles que demarcaban las jerarquías, al estar reservados como lugar privilegiado a determinados sectores de las élites. Así cada cuál ocupaba el lugar correspondiente a su rango o pertenencia a una corporación, entiéndase igualmente un linaje, planteándose como un símbolo de una sociedad estamental y rígida, perfectamente compartimentada como un cuerpo inamovible.

La capilla principal, responsabilidad de Maestro y ornamentada por del Pozo, contaba con un grandilocuente cielo raso en donde se distribuían cenitalmente los personajes sagrados. Esta monumental obra presentaba un sotobanco fingido, el que enmarcaba “El ingreso de los santos peruanos a la Gloria”, en la cual aparecían Rosa de Lima, Francisco Solano, Toribio de Mogrovejo, como fruto de santidad que la ciudad ofrecía al Todopoderoso, ante un rompimiento presidido por Dios y un coro celestial alrededor “poblado de ángeles, todo con escorzo natural y científico, colorido hermoso y bien templado”<sup>550</sup>. Todo esto trasluce el barroquismo formal del lienzo, trabajado con el uso del trampantojo y los escorzos violentos.

A partir de este momento la arquitectura dio el testigo a la pintura como medio principal de difusión de la retórica fidelista. Los santos peruanos se elevaron como protectores del orden virreinal, ya que eran productos de él, en una relación de intereses compartidos entre los criollos y la metrópoli. Como se encarga de aclarar Kusunoki:

---

<sup>548</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 191.

<sup>549</sup> Véase: CASALINO SEN, Carlota Alicia: “Higiene pública y piedad ilustrada: la cultura de la muerte bajo los borbones”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 329-348, concretamente para el cementerio, pp. 341-348 y RAMÓN, Gabriel: “Urbe y orden: evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 299-328.

<sup>550</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 192.

“Siendo frutos de la Iglesia implantada en antiguos territorios idolátricos, los santos locales representaban el mejor argumento de la legitimidad de los derechos de la corona española, y la garantía de que Lima sería preservada del caos revolucionario”<sup>551</sup>. Para entonces del Pozo trabajaba de manera sostenida en la capital, acusando una cierta influencia murillesca pero con algunos signos renovadores, aunque manteniéndose fiel al principio decorativo, con intenso colorido<sup>552</sup>. No es extraño que bajo estas circunstancias de reafirmación santa Rosa fuese aclamada como la protectora del cuerpo social y la imagen emblemática de la deseada concordia.

El pintor sevillano dedicó a la santa limeña algunos óleos de carácter triunfalista. Uno de ellos preside el retablo mayor de su santuario y tiene por título “Apoteosis de santa Rosa de Lima” (h. 1810-1815), prefigurando su segunda composición sobre este asunto, “Los Desposorios místicos de santa Rosa” para la Iglesia de Santo Domingo (1820), pedida por los Archicofrades de Nuestra Señora del Rosario. Su costo, estimado en doscientos pesos, se obtuvo tras una colecta pública trasladando la imagen del Rosario a la catedral, para las rogativas por haber desembarcado los patriotas en Pisco. Se buscaba trazar así un paralelo con la protección dada a la urbe por Rosa ante la misma efigie en 1615, cuando una flota de corsarios holandesa amenazaba la seguridad en la capital<sup>553</sup>. Por su parte, el cabildo limeño dispuso en 1810 la colocación de dos cuadros de santa Rosa y san Francisco Solano en su salón de sesiones bajo la iniciativa del conde de la Vega del Ren, elegido alcalde ordinario. Esta comisión recayó, como dijimos, en Pedro Díaz, continuador del estilo de Lozano, entrañando un gesto afirmativo de la identidad criolla<sup>554</sup>.

Pero el programa iconográfico más significativo del período fue el ciclo realizado por Maestro y su círculo para la catedral, cuyo abierto contenido filedista permite relacionarlo con el arzobispo Bartolomé María de las Heras (1805-1821), leal a Fernando VII, pese a haberse visto obligado a suscribir el Acta de la Independencia (1821). Son cuatro pinturas de gran formato que poseen la apariencia de murales: dos en el baptisterio, decorado con arquitectura fingida; uno en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua y el último en semicírculo ubicado en el muro testero, teniendo por títulos:

---

<sup>551</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Entre Roma clásica y Jerusalén Santa: utopías...”, *op. cit.*, p. 264.

<sup>552</sup> SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición...*, *op. cit.*, p. 74.

<sup>553</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 189, cita 17.

<sup>554</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 396.



“La Iglesia limeña redentora de los indios”, “Frutos de la Iglesia limeña”, “La Universidad de San Marcos defensora de la Escolástica” y “Consagración de la catedral de Lima”, todos datados hacia 1810-1815.

Despliegan una retórica ambivalente de signo realista, aunque sin ser demasiados explícitos. Por ejemplo, el primer ejemplar alude al papel de la Iglesia limeña (mujer con mitra y el cáliz con la sierpe), en donde “la corona de plumas al pie de la pila bautismal, si bien no necesariamente una alusión al Orden Español, indica la forma en que el contenido ideológico de este orden es modificado por las elites locales, al asumirse ellas como las que llevaron a cabo la evangelización (y la conquista) de estos territorios. Debajo de este, otro lienzo representa los distintos santos y bienaventurados como los frutos de la Iglesia limeña (véase el angelito con una lima en la mano) que la conquista española ha producido en su suelo”<sup>555</sup>.

Esta dualidad significativa reluce especialmente en la alegoría existente en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, denominada “La Universidad de San Marcos defensora de la Escolástica” (h. 1810-1815). En ella la antigua casa de estudios es presentada como baluarte sólido de la enseñanza escolástica tradicional. Para permanecer esa ortodoxia se distribuyen un grupo de santos en sacra conversación bajo un templete clasicista. La escena es presidida por san Marcos, mientras debajo, sobre una escalinata marmórea, dialogan los doctores de la Iglesia, flanqueando a santa Rosa y san Luis Gonzaga acompañado de una corona colocada en un trono vacío, coincidiendo con el centro visual. Esto induce a pensar que se quisiera rendir lealtad a Fernando VII durante los años de la invasión francesa y la regencia de las cortes gaditanas (1808-1814). Adicionalmente, la pintura identificaba a los Reyes y su máximo organismo educativo con la tradición imperial: el escudo portado por el ángel contiene las columnas de Hércules, recogiendo la leyenda latina *Plus Ultra*, símbolos de la monarquía hispánica y sus dominios de ultramar<sup>556</sup>.

El retrato del virrey Joaquín de la Pezuela, de la mano de Mariano Carrillo (act. 1793-1822) retoma el mismo tono providencialista, muy vivo en plena contienda por la independencia americana que cada vez se veía más cercana. A diferencia de sus predecesores, el gobernante se presenta como un militar que toma parte activa de la

---

<sup>555</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima...”, *op. cit.*, p. 201.

<sup>556</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, pp. 397-400.

batalla situada como telón de fondo, cabalgando sobre un brioso corcel blanco mientras derrota a las fuerzas patriotas. Los *putti* que sostienen la cartela en primer plano, relacionan al jefe militar con la figura combativa del apóstol Santiago<sup>557</sup>.

En la región surandina este mismo tipo de campañas iconográficas no emplearon demasiadas actualizaciones, sino que usaron exitosos programas barrocos con los cambios pertinentes. La recreación de “La Defensa de la Eucaristía” (h. 1800), introducida en Cuzco durante la “Era Mollinedo”, solamente sustituía a Carlos IV o al joven Fernando VII por el monarca Habsburgo, luchando como ellos contra los enemigos de la fe, ahora las tropas napoleónicas o los insurgentes del Alto Perú en vez de los antiguos sarracenos. En este mismo sentido se explica la popularidad alcanzada por Santiago Matamoros, autor de intervenciones milagrosas en la conquista del Perú. Tal vez buscaba evocar a esa figura un retrato ecuestre de un capitán realista no identificado. Ataviado con el bicornio porta una efigie del rey “Deseado” mientras conduce un caballo, “con lo cual se enfatiza la importancia estratégica de las fuerzas de caballería en la guerra de contrainsurgencia, pero también se insinuaba una asociación subliminal con el arraigado arquetípico del apóstol Santiago como activo patrono de las tropas españolas”<sup>558</sup>.

#### 4. 8. 4. LA EXPANSIÓN DE LOS TALLERES CUZQUEÑOS ENTRE 1700 Y 1800: BASILIO PACHECO (ACT. 1738-1752) Y MARCOS ZAPATA (ACT. 1741-1776)

En el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII ya señalábamos como Cuzco se caracterizó por una floreciente actividad que necesitó de un trabajo sostenido por medio de talleres conformados por pintores indígenas. Tras acontecer el cisma gremial en 1688, se produjeron cambios significativos en la organización y prácticas artesanales. En este sentido, aparece en la antigua capital incaica una pintura formalmente peculiar con nuevas iconografías, atendiendo a las exigencias estéticas del medio social. Para entonces se generalizaron una serie de caracteres que acompañaran durante toda la centuria a estos lienzos, haciéndolos fácilmente reconocibles e importantes para su real valoración.

---

<sup>557</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como...”, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>558</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 399.

Así pues, se adoptan unos cánones propios y menos apegados a los moldes europeos, abandonándose paulatinamente los rasgos naturalistas en la figura humana por estereotipos dulcificados. Por otro lado, la concepción espacial no obedecía a visiones reales y perceptibles, predominando una cierta frontalidad mayestática en los personajes principales mientras que los fondos paisajísticos fueron suprimidos como elementos de entorno verosímiles, adquiriendo un valor simbólico, hecho que propiciaba una visión directa y asumible del asunto plasmado. No debe dejar de mencionarse como aporte propio el uso del brocateado, es decir, la aplicación de láminas doradas u oro en polvo sobre aureolas y vestimentas, con el que los maestros retornaban un tiempo anterior al de la conquista, cuando los metales preciosos eran empleados para rendir tributo a los dioses. Con este recurso las imágenes ganaban en suntuosidad y relevancia, alcanzando un gran refinamiento cuya cualidad principal radicó en el delicado contraste entre las marqueterías de elementos florales y la resplandeciente magnificencia de los detalles.

Con frecuencia el arduo trabajo de los maestros llegó a masificar su producción mediante procedimientos técnicos que afectaron a la calidad final de los cuadros. Éstos eran en su mayoría de carácter devoto, continuadores de modelos plenamente asumidos y reinterpretados masivamente sin un sentido crítico o renovador. En este ambiente, fue frecuente que varias representaciones religiosas, de pequeño formato, fuesen pintadas simultáneamente sobre una misma tela para luego recortarse al momento de la venta. De manera excepcional conservamos ejemplares reveladores de este procedimiento, que actualmente permanecen unidos tal vez por haber servido en el pasado como una suerte de muestras, destinados al trato entre el pintor y el comitente<sup>559</sup>.

Atendiendo a las modalidades laborales del entorno andino, solían participar varias manos en la ejecución de una misma pieza. De manera más acusada que en Europa, aunque partiendo de una misma problemática, los oficiales se especializaban en diferentes sectores de la escena o pormenores anatómicos. Con esto se establecía una clara jerarquización profesional, vinculado en parte al comitente del encargo. No era lo mismo responder a los requerimientos oficiales que a clientes de escasa formación intelectual, en cuyo caso la preocupación estética en los resultados finales era secundaria.

---

<sup>559</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 358.

Durante el Barroco peninsular se advierte la escasa libertad de la que gozaba un artista. Como expone Pérez Sánchez: “había de ceñirse a las exigencias del cliente que le proporcionaba en ocasiones el modelo a seguir, reclamándole una fidelidad que hoy nos puede resultar sorprendente por lo excesiva. (...) La sumisión al encargante es total y difícilmente puede juzgarse la actividad del artista con otros criterios que los de la más absoluta dependencia del cliente piadoso, que exige e impone sus modelos”<sup>560</sup>. Esta práctica fue heredada en España de la Italia renacentista, donde como estudió Hollingsworth “la mayoría de los contratos estipulaban solamente tres cosas: lo que iba a presentarse o a construirse, cuáles eran los materiales caros que se utilizarían y cuánto costaría la obra”<sup>561</sup>. En este sentido, el autor, si el documento legal lo contemplaba, podía hacer gala de su creatividad exclusivamente en la interpretación temática.

En el contexto peruano, los conciertos solían aclarar con minuciosidad las diversas cualidades esperables, diferenciándose entre una pintura rutinaria, sin aplicación de realces dorados, y otra más fina de sutil colorido. Las primeras reciben la denominación de “llanas” u “ordinarias” en los inventarios de bienes y abundan en las colecciones pictóricas de la capital, seguramente por su módico precio. Esta amplia acogida también llevaba aparejada otros factores de carácter simbólico porque para la nueva élite el consumo suntuario de productos procedentes de otras partes del mundo, que hablaban de otros imaginarios proclives a ser reelaborados partiendo de las bases limeñas, les daba la posibilidad de abrirse al mundo y alcanzar, mediante su adquisición, nuevos signos de distinción que dieran buena cuenta de las jerarquías<sup>562</sup>.

Aparte de los conocimientos propios de la profesión, los pintores requerían de habilidades empresariales para llevar a buen puerto las voluminosas negociaciones y dirigir solventemente al cada vez mayor número de aprendices. Su ocupación más lucrativa consistía en la exportación masiva de ingentes remesas hacia los territorios adyacentes. La situación debió de resultarles favorable porque efectivamente en poco tiempo persiguieron ser reconocidos, hecho traducido en las firmas que comenzaron a

---

<sup>560</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España...*, op. cit., p. 46.

<sup>561</sup> KOLLINGSWORTH, Mary: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal, 2002, p. 12.

<sup>562</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados...”, op. cit., p. 425.

estampar en los lienzos, atestiguando la intervención personal del titular del taller o, en la mayoría de ocasiones, para identificar el prestigioso obrador de procedencia<sup>563</sup>.

Como en la Nueva Granada durante la centuria precedente, las sagas familiares dominaban las vías mercantiles interviniendo junto a otros individuos en calidad de asistentes. Esta es la tesitura vivida por distintos miembros del linaje Nolasco Pavón, brevemente abordados con anterioridad. El originador de esta dinastía indígena, Pedro Pavón, “El Viejo” (act. 1648-1698) trabajaba en situación subordinada respecto de los españoles Gerónimo Málaga, Lázaro de la Borda y Bernardo de Velasco, dentro del ciclo sobre la vida de san Pedro Nolasco para el Convento de la Merced (1696). El mismo Málaga, quien aparece encabezando al grupo, acordó el 18 de noviembre de 1700 con el capitán José Antonio Ximénez, la elaboración de una serie de doce ejemplares sobre la vida de la Virgen a dieciséis pesos cada uno y seis láminas grandes a treinta pesos el ejemplar<sup>564</sup>.

Pedro Nolasco Pavón, “El Joven” (doc. 1682-1719), probablemente hijo del anterior, ejercía poco antes de 1684 junto a Juan Zapata Inca en la serie franciscana que debía remitir a Santiago de Chile. Posteriormente los Pavón se unieron en taller propio e incorporaron a otros parientes como Antonio Pavón (doc. 1719). En julio de 1719, se obligan a entregar a la madre priora Doña Catalina del Sacramento un ciclo de la vida de santo Domingo destinados al coro bajo. De los treinta y seis lienzos destaca “La prédica de santo Domingo”, situándose los personajes en una especie de jardín florido frente al demonio que emerge en forma de hidra. La profusión de lo demoníaco marca una señalada tendencia en todo el conjunto, sobresaliendo especialmente el episodio final sobre “La Pasión de Cristo”, versión personal en la cual el Redentor ha sido sustituido por el santo de Asís, y donde los sayones personifican al Maligno, recordando las versiones del Bosco<sup>565</sup>. Quizás un descendiente de esta misma parentela fuese el prolífico Pedro Nolasco y Lara (act. 1754)<sup>566</sup>, a cuyo círculo se atribuye una serie sobre la vida de san Agustín, custodiada en el Museo de Brooklyn y otra con san Juan de Dios como protagonista. En palabras del matrimonio Teresa-Gisbert pese a los defectos

---

<sup>563</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 358.

<sup>564</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la colonia*. Cuzco, Municipalidad del Cuzco, 1995, p. 22 y MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 206.

característicos, “las figuras de Nolasco revisten mayor dignidad” y “(...) nos da dentro de su adocenamiento, grupos ingenuos y delicados”<sup>567</sup>.

Al promediar el siglo, aceptó nuevos encargos asociándose con Mauricio García y Delgado (act. 1747-1760), el maestro más representativo de la producción en masa y de pobre factura<sup>568</sup>. Ambos se comprometieron a entregar al comerciante Gabriel Rincón cuatrocientos treinta y cinco pinturas en el plazo de siete meses, las cuales serían enviadas conforme se fuesen acabando. El convenio especificaba además “que todos los referidos lienzos han de ser apaisados con buenos adornos de curiosidades y algunos de ellos brocateados con oro fino”<sup>569</sup>. Esta cláusula es sumamente interesante pues indica que una pequeña proporción iría sobredorada.

Estilísticamente nos podemos hacer una idea gracias a tres composiciones devotas firmadas entre 1751 y 1752, que según se deduce de las leyendas votivas, fueron destinadas a un vecino de Potosí, José Domingo de Zunzunuga y Aramburu: “La Virgen y san Bernardo”, “El Martirio de san Fermín” y “Nuestra Señora del Carmen con ángeles”. A estos tres podríamos sumar “La aparición de la Virgen a santa Gertrudis”, también con aplicaciones doradas. Todas estas piezas se caracterizan por su sentido estereotipado, muy alejado de la apertura experimentada por esos mismos años en los Reyes. Frente a la voluntad verista de sus colegas limeños, los maestros andinos se mantuvieron fieles a su lógica evolutiva. Desde este punto de vista las innovaciones solamente fueron perceptibles muy avanzada la centuria, encontrándonos todavía ante un intérprete “adocenado y vulgar que hace de su arte una fructífera industria. Su estilo populachero nos indica una vez más, cómo las escuelas peruanas se mestizan, repiten tipos, anulan perspectivas y sobredoran, perdiendo a su vez los grandes valores individuales”<sup>570</sup>.

Los beneficiarios de este auge exportador no fueron solamente indígenas sino que españoles y criollos también fueron partícipes. Es el caso de Agustín de Navamuel (doc. 1714-1721) amigo cercano de Carlos Sánchez de Medina, uno de los pocos maestros peninsulares activos todavía en la ciudad, y autor en 1713 de grandes óleos de “historia” bíblicos o mitológicos, como por ejemplo el “Rapto de Helena” y “La

---

<sup>567</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros...”, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>568</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>569</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 205 y “Nuevas obras y nuevos maestros...”, *op. cit.*, pp. 16 y ss.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 17.

Destrucción de Troya”<sup>571</sup>. Su relación con el ámbito mercantil le hizo hacerse fiador de Navamuel en varias operaciones. Así pues, en 1714, éste último se comprometía con el mercader Francisco Javier a entregarle en apenas dos meses cuarenta lienzos de diferentes advocaciones y tres años más tarde a realizar treinta y tres telas para el convento franciscano de La Plata, recogiendo la vida de san Buenaventura (1717)<sup>572</sup>. Finalmente, inauguró la proliferación de retratos de curacas, ñustas y escenas del pasado imperial, atendiendo a la petición de efectuar para el capitán Agustín de Rivas una serie genealógica sobre los doce reyes incas (1721), similar a la obsequiada por el marqués de Valleumbroso al virrey Fray Diego Morcillo y Rubio de Auñón, con destino al palacio virreinal, y a una tercera descubierta recientemente y, tal vez, modelo de las anteriores al ser la primera (1717)<sup>573</sup>.

Para entonces, la peste de 1720, detuvo en parte la producción pictórica y su irradiación a otras regiones. De hecho su recuperación no se dará hasta promediar la centuria decimoctava cuando nombres como el de Basilio Pacheco (act. 1738-1752) o Marcos Zapata (act. 1741-1776) dominaban la producción local. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, nos hallamos ante auténticas personalidades artísticas con una impronta individual perfectamente definida y puesta al servicio de las comunidades religiosas. Siendo los eclesiásticos la base clientelar de Pacheco, su primer trabajo de importancia se trató del enorme lienzo con la genealogía de la orden mercedaria, colocada en la escalera del convento cuzqueño, retomando la tradición de las telas apologéticas iniciada a mediados del seiscientos. Esta vez se articula como una sucesión de retratos de santos y personalidades notables de la historia mercedaria en forma de medallones, agrupadas en nueve hileras sobre el inmenso muro, a cuya arquitectura debió adaptarse por completo<sup>574</sup>.

En torno a 1743-1745, dirigió la extensa serie sobre la vida de san Agustín, hoy presidiendo el convento limeño de esta orden. Dicho encargo consagratorio debió demandar la presencia de varios integrantes del taller, manifestado en las notorias desigualdades de ejecución, revelando además el papel desempeñado por las comunidades sagradas en la transmisión del emergente estilo andino hacia la capital. El

---

<sup>571</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>573</sup> RAMOS RUBIO, José Antonio: “Obras pictóricas inéditas de genealogía inca de...”, *op. cit.*, pp. 591-604.

<sup>574</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 360. Reproducción en MUJICA PINILLA, Ramón: “El arte y...”, *op. cit.*, pp. 232-233.

conjunto fue costeado por el prior Fray Fernando de Luna y Virués, buscando congraciarse con el provincial del Perú, Fray Roque de Irarrázabal y Andía, ambos retratados en una de las imágenes como orgullosos promotores.

Para componer los más de cuarenta episodios originales (actualmente permanecen treinta y siete), Pacheco recibió del comitente las estampas de Schelte Adamsz. Bolswert, que había utilizado Miguel de Santiago, siendo preocupaciones constantes “la claridad narrativa y el énfasis en ciertos elementos ornamentales, como los tapices murales o las alfombras, así como la ausencia de sobrepuestos dorados que hubieran encarecido la obra”<sup>575</sup>. Uno de los integrantes más conocidos se trata del “Entierro del santo”, ambientado en la plaza mayor de la capital incaica, en el que ha querido identificarse un posible autorretrato del autor en el mestizo arrodillado en primer plano que mira al espectador. Todavía en 1752 remitía a la Iglesia de Santa Clara de Ayacucho un “Ecce Homo”, escena pasionaria basada en algún grabado de los romanistas flamencos, y elaboraba “La Circuncisión de Cristo” y Cristo entre los doctores” en la catedral cuzqueña. Ese mismo año, el huamangino Faustino Fernández Galindo (doc. 1742-1752), firma en la misma institución religiosa un “Pilatos presentado a Jesús y Barrabás ante los judíos”, adoptando un estilo próximo al de Pacheco<sup>576</sup>, quizás por tratarse de su seguidor más cercano.

Marcos Zapata (act- 1741-1776), como muchos de sus colegas de profesión, procedía de la aristocracia indígena, resultando su apellido de la forma hispanizada “Sapaca”, grafismo con el que firma algunos de sus trabajos<sup>577</sup>. Su éxito, de arraigo popular, reposa en sus interpretaciones marianas de singular belleza, inmersas en una atmósfera mística. No obstante, fue un creador polifacético que combinó los asuntos sacros con los profanos, además de un incansable trabajador, cuya producción de más de doscientas obras explica la trascendencia de esta figura más allá de los límites de Cuzco, expandiéndose por Chile, el Alto Perú y parte de la actual Argentina. Es posible que se vinculara tempranamente con los jesuitas, como sugiere un cuadro juvenil de “La

---

<sup>575</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 362 y BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, *op. cit.*, pp. 156 y ss.

<sup>576</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 203 p. 203.

<sup>577</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, *op. cit.*, pp. 135 y ss.



Sagrada Familia” (h. 1740-1750) en el templo jesuita de Lima, donde aún persisten las fórmulas de la generación anterior<sup>578</sup>.

Sin embargo, desconocemos actualmente datos sobre el proceso formativo. Desde 1742, figura mencionado como “oficial pintor” en un documento oficial, debido a las heridas sufridas a mano de otro artífice indígena compañero suyo, lo que da muestras de los brotes de violencia producidos dentro de los grandes obradores<sup>579</sup>. Hacia 1748 parece ser que había ascendido de categoría, estando al frente de un taller lo suficientemente bien organizado como para hacer frente a encargos de gran escala. En este sentido, acordó con el mercader Pedro José de Urrea efectuarle varios lienzos, hecho que demuestra un documento fechado en 1751, con motivo de la repentina muerte del citado mercader, en el que reclama una deuda de ciento sesenta y seis pesos a su albacea y tenedor de bienes<sup>580</sup>.

Pronto, la pintura de Zapata fue cálidamente acogida en toda la región por su lenguaje sencillo y devoto, fácilmente reconocible, en el que el sobredorado quedaba sumamente reducido para abaratar los precios. Durante la madurez, aún persistiría su interés en trabajar esporádicamente para particulares, realizando labores de restauración, seguramente en colecciones pictóricas como sus pares capitalinos, aunque progresivamente fue decantándose por abordar portentosos ciclos para las órdenes religiosas: “Yo maestro ensamblador y pintor me comprometo a entregar a la Señora Doña Josefa Ccorimanya y a su esposo el Señor D. Matías Inquiltupa el lienzo de Santiago retocado y compuesto, por arreglarle la ropa tres pesos, por pintarle, mejor la empuñadura de la espada, un peso, arreglarle la montura y el jaquimón al caballo dos pesos por adornarlo todo con oro siete pesos, me adelantan cinco pesos. Yo el maestro Marcos Zapata”<sup>581</sup>.

Su éxito llegaría en 1755, cuando el cabildo eclesiástico lo puso al frente de una ingente empresa decorativa: la ejecución de más de medio centenar de lienzos para cubrir los netos de los arcos en la catedral cuzqueña, ciclo pintado en virtud al contrato acordado con el Doctor Francisco del Barrio y Mendoza, Tesorero del templo mayor,

---

<sup>578</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 216.

<sup>579</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, op. cit., p. 388.

<sup>580</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, op. cit., p. 216.

<sup>581</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, op. cit., p. 146.

que daba como límite seis meses, percibiendo por cada ejemplar dieciséis pesos<sup>582</sup>. Como cabría esperar, debió ceñirse escrupulosamente al programa iconográfico propuesto por los comitentes, siendo asistido, debido a la escasez de tiempo, por Antonio Carrasco, Antonio Moncada y José Gamarra (act. 1752-1759), responsable este último, y otros maestros de segunda categoría, de la galería de obispos de la sede (1752)<sup>583</sup>.

Las dimensiones de esta labor superaron ampliamente a las piezas proyectadas por Basilio Pacheco a finales del seiscientos, resultando en un conjunto grandioso de imágenes semicirculares, partidas y acoladas no siempre con precisión. No obstante, evidencian la rápida evolución estilística sufrida por el arte andino, transitando del triunfalismo barroco procedente de Flandes a pasajes marianos acontecidos en parajes idílicos, caracterizados por una abundante flora y fauna local. Así mismo, la elección de las fuentes grabadas, “Las Letanías Lauretanas” del alemán Thomas Schaeffler (1700-1756), supusieron una novedad en el medio artístico, introduciendo la fantasía de los dibujantes germánicos y con ella los primeros motivos ornamentales rococó.

La lectura “ofrece cierta facilidad con relación a los complejos conceptos teológicos que explican. Hay frecuentes equivalencias entre los atributos marianos y ciertas tradiciones clásicas: “espejo de Justicia”, por ejemplo, propone un paralelo con la leyenda de Narciso frente al espejo de las aguas. Todo ello iba acorde con las figuras de una retórica cultista persistente entre los predicadores y cabildantes cuzqueños como el propio Barrio de Mendoza, a quien cabría atribuir la iniciativa”<sup>584</sup>. En testimonio del patronazgo ejercido por este acaudalado criollo potosino, nuestro artista lo retrató en actitud orante dentro del cuadro que iniciaba la serie, titulado “Turris Davidica”. En los años venideros, Zapata seguiría siendo el responsable de dar lustro a otros sectores clave del templo, como la sacristía, los muros de la nave y algunas capillas laterales, centrándose en diversos fragmentos de la historia sagrada, hagiografías y alegorías teológicas. Entre los temas novedosos introducidos podría mencionarse a “La Divina

---

<sup>582</sup> ANGLES VARGAS, Víctor: *La Basílica Catedral del Cusco*. Cuzco, Gráfica, 1999, p. 158.

<sup>583</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, op. cit., p. 145. A José Gamarra también se le adscribe una “Virgen de Loreto” (1757, Monasterio de la Virgen del Carmen de Lima). Cfr.: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: *Pintura Cuzqueña...*, op. cit., p. 307.

<sup>584</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, op. cit., p. 390.

Pastora” (1755-1760), devoción que gozaba por entonces en la capital hispalense de enorme predicamento<sup>585</sup>.

Satisfechos de los buenos resultados presentes en el ciclo catedralicio, los jesuitas le encomendaron, siguiendo un desarrollo similar, el diseño de las enjutas en la iglesia principal de la orden, junto a Cipriano Gutiérrez (act. 1762-1775), predilecto discípulo, heredero de su técnica y de sus concepciones, siendo una auténtica réplica de su maestro<sup>586</sup>. En los netos debía plasmar escenas biográficas de san Ignacio de Loyola, mientras que en el sector inferior de los muros se cubriría de numerosos medallones, recogiendo, como una galería de retratos, a numerosos integrantes de la institución, tomados de temas impresos en misales para el uso cotidiano de la congregación. Entre ellos cabe señalar el “San Francisco Javier” (h. 1760-1765), donde reitera la tónica dominante de aquel entonces por fondos bucólicos de aves en vuelo<sup>587</sup>.

Estos rasgos, sumándole complejos entramados arquitectónicos de colores brillantes, vuelven a observarse en un lienzo, pensado para hacer pareja al anónimo “Matrimonio del capitán Martín García de Loyola con la Ñusta Beatriz y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola” (h. 1675-1685). En esta ocasión hablamos de los “Matrimonios de Beltrán García de Loyola con Teresa de Idiáquez y de Juan de Idiáquez con Magdalena de Loyola”, atribuido a Zapata (h. 1750-1760). Si bien se recrea el esquema compositivo del cuadro anterior, simbólicamente son bastante diferentes, según expresa García Sáiz: “Analizadas las dos obras independientemente, es evidente que la primera presenta en sí misma una coherencia en el discurso simbólico difícil de encontrar en la segunda. Todo parece indicar que el primer lienzo tiene vida propia y fue planeado minuciosamente. En cuanto al segundo, habrá que considerar la

---

<sup>585</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, op. cit., p. 146.

<sup>586</sup> *Ídem*. A éste último se le relaciona con otra serie de santos jesuitas en la Iglesia de la Compañía (1762), como complemento a la decoración de los lunetos, y la “Virgen de la Merced con santos” (1764) cuya composición replicó en una versión posterior, reproducida en: STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (coord.): *The Virgin, Saints, and Angels. South American...*, op. cit., p. 157. En 1768 firmó un concierto con Isidro José Martínez, cura de Cotahuasi, para realizar treinta y seis lienzos de gran formato, hoy desaparecidos. La búsqueda de virtuosismo se hace explícita en el documento, donde el comitente aconsejaba al pintor que entregase “lo más pulido del arte como que es para Dios, en que se ha de interesar VM. en su asistencia que estando a su gusto estará al mío”. Remitía para ello a rasgos de calidad como “mucha armonía, colores finos, rostros y ropajes admirables en que ha de echar VM. todo el resto del arte y “mucha armonía de árboles y animales”, signo de destreza para la pintura local. Todas estas exigencias, como apunta Kusunoki, dejaban claro que, para entonces, se habían definido en Cuzco el novedoso lenguaje pictórico y los sistemas de producción. Cfr.: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Esplendor y ocaso de los maestros cuzqueños (1700-1850)”, en *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016, pp. 39-57; p. 48.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 141.

posibilidad de que fuera pintado precisamente con la intención de que su falta de mensaje andino consiguiera hacer olvidar el verdadero significado del anterior, que en ningún caso podía ser aceptado por las autoridades coloniales. Así, la figura de un atemporal monarca, vestido a la moda del siglo XVI, pero con peinado propio del XVIII, se convierte en esta nueva obra en la referencia paralela al grupo inca del “Matrimonio de don Martín y doña Beatriz Ñusta”, aunque nada le une al resto de los personajes que le acompañan en el lienzo, e introduce en el conjunto el reconocimiento del poder oficial, ausente hasta ese momento”<sup>588</sup>.

Finalmente, a lo largo de su trayectoria, Zapata abordó dentro del capítulo de las invenciones iconográficas algunas imágenes de exaltación mariana de aire mayestático, cuya versión más conocida, titulada “La Virgen de la Silla”, data de 1764 y fue destinada a la Iglesia de la Almudena. Los egresados pudientes, debido al interés suscitado en estas propuestas, solicitaban frecuentemente óleos votivos parecidos al que acabamos de comentar, como aquel que muestra a los hermanos García con sus trajes de colegiales, agradeciendo sus honores académicos a la Virgen entronizada (h. 1750-1760)<sup>589</sup>. En los últimos años de su carrera, a través del comercio surandino su área de influencia creció considerablemente, hallándose en la Parroquia de Humahuaca, norte de Argentina, una serie de profetas remitidos en 1764. A partir de entonces escasean las noticias sobre este autor, siendo llamativo que la última referencia documental acerca de él, fechada en 1773, lo sitúe en la cárcel, tras haber sido convocado para tasar unas pinturas en la Parroquia de San Blas<sup>590</sup>.

Continuador del componente ornamental manifestado por Zapata, fue Ignacio Chacón (act. 1763-1775), quien cobraba importancia dentro del gremio cuzqueño por la década de 1760, cuando firmaba ya como “maestro mayor” de la ciudad. La serie sobre la vida de san Francisco de Asís (1763), destinada al Convento de Santa Rosa de Ocopa, y la vida de san Pedro Nolasco para la Merced, muestran calidades desiguales, evidenciando una palpable irregularidad de ejecución<sup>591</sup>. Entre sus mejores realizaciones autógrafas están “las imágenes de piedad”, producción revitalizada en la segunda mitad del setecientos bajo el breve formato, que pintó para las monjas de Santa Clara

---

<sup>588</sup> GARCÍA SÁIZ, María Concepción: “Una contribución andina al barroco americano”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 201-217.

<sup>589</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 353.

<sup>590</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 392, nota 69.

<sup>591</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, *op. cit.*, p. 29.

(Cuzco)<sup>592</sup>. Dentro de este afán decorativista, el gusto por la rocalla se dejó sentir en la región andina de manera más intermitente que en la capital, aunque no cayó en el olvido. Desde esta perspectiva continuista y siguiendo la impronta de Zapata, aunque interpretando modelos más avanzados, Antonio Vilca (act. 1778-1803) siguió practicando los mismos tipos marianos idealizados, presentes en “Las Letanías Lauretanas” de Zurite y Pujiura, esta última inspirada en las estampas dieciochescas de los hermanos Klauber<sup>593</sup>.

Poco después de Chacón, Isidoro Francisco de Moncada (act. 1757-1771), representaba la tardía expansión de la plástica cuzqueña hacia la meseta del Collao<sup>594</sup>. Junto a las obras anteriormente mencionadas que se le atribuyen, se dedicó a efectuar algunas series sobre Cristo y la Virgen (1758) para las poblaciones de Azángaro y Lampa, entre otras reducciones. Tal vez, las telas dedicadas a san Pedro de Alcántara, actualmente en el Museo Arte Colonial San Francisco (Chile), den buena idea de la dependencia de Moncada hacia Basilio Pacheco. Concretamente en “La predicación del santo” (h. 1750), ambientada en la plaza mayor de la antigua capital incaica patentiza el deseo de mostrar orgullosamente la superioridad de esta urbe a los espectadores, que recordemos pertenecían a otros puntos geográficos del virreinato<sup>595</sup>. Con estas piezas demuestra ser una personalidad arcaizante en relación a los modelos religiosos contemporáneos, apostando por un estilo algo impersonal en la interpretación de las amplias escenas, a menudo emplazadas en escenarios monumentales, que remiten al uso de estampas flamencas.

A inicios del siglo XIX, mientras la producción iba disminuyendo tanto en cantidad como en calidad, producto de la cruenta derrota propinada a Túpac Amaru II (1780), el gremio cuzqueño comenzaría un lento declive que se tornaría en una grave crisis a partir de 1792. En esta época de transición secular los escasos maestros activos en la ciudad se vieron obligados a unirse corporativamente con escultores y doradores. Tal es así que al llegar 1810 solamente constaba Juan de Acevedo como maestro agremiado, aunque excluido del ejercicio artístico por su avanzada edad. Esta situación crítica persistió hasta la Independencia, momento en que la pintura cuzqueña pierde su personalidad, conviviendo en otros talleres con actividades artesanales alejadas de su

---

<sup>592</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>593</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 393.

<sup>594</sup> BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la...*, *op. cit.*, p. 160 y ss.

<sup>595</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, *op. cit.*, p. 224.

naturaleza. Para comienzos de la República, salvo la figura de Tadeo Escalante (act. 1802-1840), intérprete exitoso de los estilos pasados con un sentido distinto, a lo largo de la región andina el gremio habría de persistir, abriendo paso a aquellas manifestaciones constitutivas de las denominadas “artes populares” del virreinato peruano. A partir de entonces los caminos de ambos centros culturales se bifurcan de manera más profunda, instalándose en Lima, en claro contraste con Cuzco, el sistema de las Bellas Artes, bajo el signo del academicismo europeo.

#### 4. 8. 5. LA PINTURA ALTOPERUANA DIECIOCHESCA: MELCHOR PERÉZ DE HOLGUÍN (H. 1665-DESPUÉS DE 1732) Y SUS SEGUIDORES

En paralelo a la aparición de las primeras series angélicas, en la provincia de La Paz, concretamente en el rico centro minero de Potosí, floreció la corriente barroca, dirigida por el maestro Melchor Pérez de Holguín (h. 1665-después de 1732), quien infundió a sus creaciones místicas, centradas en santos y ascetas, de un toque personal altamente reconocible e influyente en las generaciones futuras<sup>596</sup>. Aunque nacido en Cochabamba, probablemente su formación transcurrió en la Villa Imperial, entrando en contacto desde joven con Francisco de Herrera y Velarde, insigne tenebrista español venido de México. Es posible que debido al opulento y rico ambiente de intercambio en una ciudad afamada, donde aumentó notablemente el tráfico comercial y en consecuencia el movimiento de bienes materiales, entrara en contacto con los ejemplares cuzqueños que circulaban ampliamente en los mercados del Altiplano. No obstante, la plástica de la capital incaica poco tendría que ver con el estilo trabajado por nuestro artífice.

Establecido desde 1678, su actividad parece prolongarse al menos hasta 1724, abarcando los encargos de las órdenes religiosas, necesitada de imágenes de carácter religioso para embellecer los templos. Sus particulares interpretaciones de figuras sagradas, caracterizadas por una profunda emotividad, le otorgarían rápidamente un amplio reconocimiento entre la población local. Considerando conjuntamente la producción surgen una serie de líneas esenciales que resumen sus formalismos: “su aspereza, frialdad y espiritualidad. Además su tendencia a “aplastar” a los personajes, a

---

<sup>596</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura altoperuana del...*, op. cit., y “Un pintor colonia Boliviano: Melchor Pérez Holguín”, AAF, n° 4, 1952, pp. 149-216.

veces llevada al extremo hasta desembocar en lo inverosímil, se separa del realismo que hasta ese momento había tratado de representar figuras y objetos fieles a la realidad, convirtiéndose en otro rasgo sustancial de la personalidad artística de Holguín”<sup>597</sup>. Igualmente interesantes son el vigoroso trazo, las expresivas facciones y durante su etapa de madurez un tono de cariz sentimental y anecdótico, apostando por la amabilidad de la Sevilla seiscentista.

Dentro de sus primeras piezas, con una paleta limitada de sienas y grises, se hallan las efigies de anacoretas, promovidos como modelos de devoción penitencial y ejemplos de conducta para el cristiano, valorándose ciertamente la austeridad en los modos de vida como una vía para alcanzar la salvación. Esta iconografía persistió durante la Ilustración en las colecciones particulares limeñas, al considerar la élite urbana que aún de ellas podían extraerse enseñanzas provechosas de carácter cívico. Así pues, junto a “San Pedro Alcántara”, “San Francisco de Asís” o “San Juan de Dios”, llama la atención un “Fray Juan Masías penitente”, en místico diálogo con Cristo crucificado y el coro angélico que le rodea, repitiendo las convenciones de la representación sacra europea, “con lo que sugería una cierta paridad entre las proezas espirituales producidas por los grandes protagonistas de la cristiandad en ambos continentes, al tiempo que las autoridades eclesiásticas locales impulsaban la causa de beatificación respectiva”<sup>598</sup>.

En todas las cabezas se aprecian el recuerdo de un barroco acentuado propio de Valdés Leal, mientras que el relieve conferido a sus figuras está obtenido de Ribera. Dentro de influencias ajenas pueden mencionarse los grabados flamencos, láminas sobre cobre, e incluso algunos dibujos de Rubens o copias de lienzos conocidos de Van Dyck. El matrimonio Mesa-Gisbert advierte que en sus primeros años gustaba de reproducir directamente las fuentes gráficas, deteniéndose en los detalles anatómicos y en dotar al óleo de unos empastes vigorosos para potenciar las carnaciones. “El paisaje, aún en su colorido, lleno de verdes profundos, de rocas dolomíticas que se alzan en caprichosas formas, se puede decir que también tiene su origen en cuadros flamencos”<sup>599</sup>, mientras que el dibujo “denota la perfección con que realiza las diferentes partes de la figura en particular, sobre todo la cabeza y manos, cuya anatomía

---

<sup>597</sup> BOGHI, Silvia y CESARE, Grazia de: *Museo Colonial Charcas*. Cuadernos ILLA, Serie Cooperación, 41. Sucre, Illa, 2010, p. 41.

<sup>598</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 335.

<sup>599</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Un pintor colonial...”, *op. cit.*, p. 162.

ha estudiado muy bien; resaltando a través de la piel la osamenta y red arterial; este resalte a veces es excesivo y le sirve para producir una impresión de ascetismo”<sup>600</sup>.

La denominada como época luminosa, en la que asumió un colorido vivaz, corresponde en Holguín con la época de mayor despliegue técnico, pudiendo fecharse entre 1700 y 1730. Estas tres décadas concentran sus mejores plasmaciones pictóricas, desde las interpretaciones de gran aliento y dimensiones, como “La Huida a Egipto” y “El Descanso” (h. 1725-1730), expuesto en el Museo Nacional de Arte, hasta sus conseguidas series, ejemplos de óptima realización y desenvuelta pincelada. En este sentido, la tela de “San Juan Evangelista” (1714), parte de una de las tres series de evangelistas efectuadas entre 1714 y 1718, actualmente pertenecientes al Banco Central de Bolivia, al Museo Colonial de Charcas y al Museo de la Moneda de Potosí, descubre al discípulo amado contemplando a Dios mientras pasa las páginas de su libro, acompañado de un águila preparada para alzar el vuelo.

Sin dejar de familiarizarse con los modelos recurrentes en la tradición artística del Barroco peninsular, el artista se distingue por una personalización de los rasgos somáticos con cejas finas y narices acentuadas, ojos lánguidos y el empleo de tintas azulosas que construyen una indefinida atmósfera. Las desproporciones propias del maestro son muy evidentes: manos pequeñas, brazos cortos y rostros alargados, confieren al santo un aspecto pueril, mientras que los oscuros fondos contrastan con el manto rojo de delicados pliegues, atentamente pintado con leves toques claroscuro. La decisión de apostar por el medio busto y la integración de los personajes en el espacio, no hacen sino multiplicar el efecto de misticismo, perteneciente a este prolífico período<sup>601</sup>.

Comparte estos rasgos su “San José”, con proporciones inarmónicas llevadas al extremo, situándose en primer plano el bastón florido y acompañado del Niño Jesús bendiciendo en donde “prefiere la intensidad expresiva, la devoción y el sentimiento de pertenencia al culto cristiano, sacrificando una correcta construcción de escenas y personajes”<sup>602</sup>. Dicha tendencia es manifestada en una “Virgen del Rosario con san Ignacio y san Francisco Javier”<sup>603</sup>, único ejemplar conocido hasta ahora hecho para los

---

<sup>600</sup> *Ibíd.*, pp. 162-163.

<sup>601</sup> BOGHI, Silvia y CESARE, Grazia de: *Museo Colonial...*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>602</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>603</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros...”, *op. cit.*, p. 32.



jesuitas, un “San Francisco de Paula”, versión de media figura, firmado en 1718, y con varias réplicas, otra serie de los Evangelistas pertenecientes a su última etapa, esta vez custodiada en una colección particular de La Paz y similar al del Palacio de la Moneda (1724), un “San Miguel” (1708) y, finalmente, un lienzo de reducida dimensiones, que habría que incluirlo por sus semejanzas con “Cristo recogiendo las vestiduras” de Milcupaya (1708) y el Nazareno de Santa Teresa (Potosí)<sup>604</sup>.

Obra maestra es el “Descanso de la Huida a Egipto” de armónico colorido en la que se expresa la faceta más detallista de Holguín, presente en la minuciosidad con la que trata los primeros planos y el sentido bucólico de los paisajes. Algunos investigadores no han dudado en atribuirle caracteres mestizos a este óleo debido a la vestimenta de María, ataviada con la típica manta del Altiplano cubriendo los hombros y el sombrero campesino de paja, mientras lava los pañales de su hijo en un cubo, referenciando la vida cotidiana de Potosí a comienzos del siglo XVIII. Los paños, de plegado vertical y arcaizante, contrastan con la suave anatomía de los ángeles. Por otro lado, las calidades de los empastes más vigorosos se reservan al primer plano, resultando en zonas de mayor luminosidad, mientras que los segundos sectores y el fondo se tratan con sombras y sienas. El punto central de la composición triangular, cuyo vértice superior se trataría de la cabeza de José y los inferiores estarían formados por el almohadón en que apoya la cabeza el Niño y el pie del ángel que asiste al Patriarca, lo marca la Virgen de rostro dulce y excelente modelado<sup>605</sup>.

Además, estos años de auge creativo conforman otra serie de los Evangelistas, comisionada por los franciscanos, en la cual los apóstoles aparecen escribiendo en medio de grandes escenarios boscosos y rodeados de escenas alegóricas relativas al espíritu de sus textos. “San Mateo”, por ejemplo, participa del Pecado Original, con el Árbol del Bien y del Mal convertido en Árbol de Jesé coronado por el Crucificado como símbolo de Redención<sup>606</sup>. Pero indudablemente al mayor despliegue de inventiva responde las dos grandes composiciones del “Juicio Final” del Templo de San Lorenzo (1708) y, especialmente, la ya mencionada en páginas precedentes “Entrada del virrey Morcillo en Potosí”, que contiene un retrato urbano de la villa que le vio crecer profesionalmente. En el último cuadro se incluye un autorretrato que corrobora su

---

<sup>604</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas Obras de Holguín y sus discípulos”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 18, 1965, pp. 165-171.

<sup>605</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura alto peruana del...*, *op. cit.*, pp. 144 y ss.

<sup>606</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 336.

sólido reconocimiento, vestido de hidalgo mientras sostiene la paleta y el pincel, identificándose al mismo tiempo con los fastos públicos. Como afirma Wuffarden, “a su lado, una pluma y un pliego escrito parecen sugerir un cierto paralelo entre la pintura y la escritura, lo que se complementa con la actitud perfectamente compuesta del maestro”<sup>607</sup>.

Si bien la escuela potosina recibió en su conjunto durante generaciones la influencia de Holguín, hecho atestiguado en Nicolás Ecoz (doc. 1758-1771), convendría mencionar como discípulos más inmediatos y destacados a Gaspar Miguel de Berrío (act. 1706-1762) y Luis Niño (act. 1720-1778). Ciertamente, la ingente producción de taller nos arroja una nómina de artífices de segunda categoría que conjugaron las fórmulas asentadas en el Alto Perú con la impronta de la pintura regional cuzqueña que por entonces comenzaba su etapa expansionista. Véase, producto de este particular sincretismo, el gran lienzo genealógico de la Orden del Carmen, firmada por Esteban Ceballos (1702), “La Virgen de la Candelaria” (1707) de Luis Navarro, hoy en colección particular, y a mediados de la centuria, la intervención de Manuel de Córdoba en el Hospital de San Juan de Dios, ejecutando al santo titular de la orden entre enfermos (1758). Cercano al final del setecientos es Ignacio Ortega, que desarrolló una serie de los Evangelistas para el camarín del Santuario de Copacabana (1782), Mariano de Peñaranda, autor de un cuadro sobre “La Parentela de María” y los nombres de Mostajo y Montoya, vinculados con una “María Magdalena” sobre vidrio que pertenece al Convento de Santa Mónica<sup>608</sup>.

Nicolás Cruz, aboga por reproducir casi sin variaciones el estilo del maestro potosino, hasta el punto de que sólo la firma permite diferenciar con seguridad las imágenes conservadas de su mano, en este caso un “San Juanito” en la Pinacoteca de La Paz y “Los Doctores de la Iglesia” en el Museo Religioso de Charcas. También se le atribuye un cuadro con “La Sagrada Forma”, de finales del siglo XVIII por la corrección formal y luminoso colorido<sup>609</sup>. El nuevo estilo neoclásico irradiado desde la capital pronto gozaría de cierto predicamento, gracias a artistas como Mariano Balceta entre cuyos trabajos habría de destacarse una “Santa Fortunata” y una tabla trabajada por ambos lados con episodios bíblicos: “Jesús camino al Calvario” y el “Taller de san

---

<sup>607</sup> *Ibid.*, pp. 336-340; MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura alto peruana del...*, *op. cit.*, pp. 130 y ss., y “Un pintor colonial...”, *op. cit.*, pp. 200-207.

<sup>608</sup> CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí: fuentes...*, *op. cit.*, pp. 126-129.

<sup>609</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas Obras de Holguín y sus...”, *op. cit.*, p. 166.

José” (h. 1800). Balceta revela en la primera una faz de su arte de mayor plasticidad en los personajes y un hálito de intimidad que, sin embargo, conjuga, como Holguín, con descuidos formales, tanto en la disposición de las figuras como en el tratamiento de la perspectiva. Los detalles anatómicos resultan impecables, como también el plegado de paños, siempre cuidado. Interesante es que el episodio pasionista esté contextualizado en la plaza mayor de la Villa Imperial, teniendo por fondo la Casa del Corregidor y la del Alcalde, respondiendo a una reproducción exacta del célebre centro cívico virreinal<sup>610</sup>.

También desempeñaron labores artísticas en la Audiencia de Charcas, Ambrosio Villarroel (act. 1770-1780) con “La Disputa de la Eucaristía” (1770), “Jesús ante Anás” (1771), los dos de Santa Mónica de Sucre, y un “San Juan Nepomuceno”, en el convento sucreño de Santa Clara. En la Paz estuvieron activos, Diego del Carpio, autor de los retratos del “General Landaeta” y de su hermano “Martín Landaeta”, a lo que hemos de añadirle una marcada producción religiosa, ejemplificada en el “Cristo de Malta” (1785)<sup>611</sup>. Así mismo, a esta importante nómina podríamos sumar la del pintor Olivares, autor del lienzo sobre el “Cerco de La Paz” (1781) y las efigies de D. Sebastián de Seguro y su esposa, y Manuel de Oquendo (act. 1790-1796), fundador en San Pedro de Moxos de la primera academia destinada a enseñar los rudimentos artísticos a los indios mediante la copia de grabados franceses. Dentro de la tónica científica generalizada en América, recopiló una serie de dibujos sobre especímenes de flora y fauna local en un álbum que acompañó el informe remitido por el gobernador Lázaro de Ribera sobre las cuestiones de Moxos. Para terminar, una vez hubo regresado a Cochabamba y La Plata, realizó la ornamentación de las iglesias de Santa Teresa y de San Felipe Neri, recién terminadas los últimos años del siglo.

El caso de Gaspar Miguel de Berrío resulta sintomático de cómo el estilo y los tipos humanos de Holguín fueron asimilados desde una óptica personal. De origen criollo y nacido en Puna, importante aldea en las cercanías de la Villa Imperial, se trató de un pintor con personalidad, intérprete del triunfalismo característico en el sur andino a través de lienzos devocionales, narrativos y complejas alegorías divididas en varios niveles, alusivos a las jerarquías celestiales. La documentación conservada nos permite reconstruir algunos hitos biográficos importantes, confirmándonos la fecha de su

---

<sup>610</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros...”, *op. cit.*, pp. 35-37.

<sup>611</sup> *Ibid.*, pp. 49-51.

bautismo el veinte de febrero de 1708, la unión en matrimonio con Isidora Correa (1738) y, a partir de 1749, la inclusión del nombre completo en los conciertos oficiales, iniciando así durante el promedio de siglo su madurez artística. La actividad pictórica, comprendida entre 1735 y 1762, atestigua un trabajo sostenido que jamás logro alejarse del indisoluble vínculo que lo unía a la tradición cuzqueña y del Collao<sup>612</sup>.

Se ha atribuido a una primera etapa dos pequeñas tablas en madera conservadas en el Museo Colonial de Charcas que representan una “Piedad” y una “Oración en el huerto” con el característico brocateado aplicado en abundancia. La primera reproduce a una Virgen de los Dolores, con vestiduras rojas y amplio manto sobredorado, al igual que la rica aureola, mientras una espada le traspasa el corazón y sujeta el cuerpo exánime de Jesús. A su lado san Juan con las manos cruzadas sobre el pecho y en otro sector de la escena la Magdalena, en posición orante y elegantemente ataviada con un hábito embellecido con decoraciones áureas. A sus pies se encuentran situados ordenadamente los elementos simbólicos de la Pasión: la pequeña insignia con el monograma latino INRI, la corona de espinas y algunos clavos de la cruz. Ésta última se erige en el centro, portando el sudario del Redentor, auspicio de resurrección, así como el sepulcro ligeramente entreabierto, visible a espaldas de la Magdalena. El episodio tiene como marco una majestuosa ciudad, presumiblemente Jerusalén, que destaca triunfante con sus torres y banderas<sup>613</sup>.

El segundo ejemplar comparte las mismas características técnicas y compositivas. La colocación de las figuras en el espacio muestra a Cristo junto al ángel, lujosamente vestidos con hábitos embellecidos por motivos florales dorados, y a la derecha, los apóstoles dormidos en la espesura. Los circunda un frondoso jardín, mientras un olivo separa y contrapone los diferentes planos en profundidad. Por último, apreciamos que desde una Jerusalén perdida en la lejanía se preparan a salir soldados guiados al huerto por Judas, reconocible por la túnica oscura y la pequeña bolsa contenedora del pago<sup>614</sup>. Esta clara influencia del arte cuzqueño marca un momento de transición, distanciado de las plasmaciones más importantes del maestro potosino, que volvemos a localizar en interpretaciones amables de la infancia de Jesús, como la

---

<sup>612</sup> BOGHI, Silvia y CESARE, Grazia de: *Museo Colonial...*, op. cit., p. 43 y MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura altopereña del...*, op. cit., pp. 170 y ss.

<sup>613</sup> BOGHI, Silvia y CESARE, Grazia de: *Museo Colonial...*, op. cit., p. 43

<sup>614</sup> *Ídem*.

“Adoración de los Pastores” y la “Adoración de los Reyes”, ambos custodiados en el Museo Nacional de Arte y datados en 1736.

Sus telas más importantes fueron, efectivamente, tendentes al gran formato, reconocibles por la excedencia de protagonistas, vivo cromatismo y jugosos detalles, distinguiendo una fase más avanzada que dará comienzo con su monumental “Patrocinio de san José” (1737), en donde evidencia la multiplicidad de recursos en una disposición en diferentes registros, original hasta entonces, y escalas, según el nivel de santidad. El manto del Patriarca sirve de eje central y divisor sobre dos órdenes: el mundo celestial y el terrestre. En el primero, como corresponde, se muestra la iconografía prototípica de la Santísima Trinidad junto a María, sobre una nube sostenida por querubines, san Juan y el arcángel san Miguel a la izquierda. A la derecha de Dios Padre están presentes los padres de la Virgen y el arcángel san Gabriel evocando la Anunciación.

En el plano intermedio introduce como particularidad las finas angélicas, dividida en coro y orquesta, que acompañan en animadas actitudes el hecho milagroso, esto es el esparcimiento de rayos lumínicos procedentes de la Gloria en dirección a la Iglesia Terrestre y san José, eje de la composición y elegido por Dios como padre putativo del Salvador. Es esbozado partiendo de la imagen medieval, es decir, como hombre maduro, para recordar la paternidad, con tupida barba, en señal de sabiduría, pies descalzos, símbolo de humildad, y portando el bastón florido. En el sector inferior, dispuestos simétricamente sobresalen los Doctores de la Iglesia y los Evangelistas, cuyos rasgos somáticos revelan las dependencias con Holguín por sus rostros pálidos, narices afiladas, perfiles delineados y dedos delgados. La gama cromática y los pigmentos usados en detalles y vestidos tienden a ser brillantes y metálicos, casi de eco manierista<sup>615</sup>.

La pieza continuadora de estas peculiaridades, y una de las más representativas desde el punto de vista pictórico e histórico, se trata de “La Descripción del Cerro Rico y de la Villa Imperial de Potosí”, fechada en 1758 y comisionada por Francisco Antonio López Quirogas, propietario de una mina potosina. Conserva la luminosidad de sus tonos oscuros y rojizos, logrando reflejar con enorme precisión una visión verista de la estructura ciudadana, deteniéndose en las actividades cotidianas de

---

<sup>615</sup> *Ibíd.*, pp. 45-46.

la ostentosa urbe durante el setecientos. La vista aérea que nos facilita se ve complementada con una extensa leyenda que sugiere mediante una escueta numeración las zonas de mayor interés, los centros religiosos y, en definitiva, la articulación de las principales actividades de sus habitantes. Berrío logró, pese a algunos errores en la construcción de la perspectiva, crear una atmósfera exaltadora del cerro y la amplitud de la ciudad a sus pies, tratando de permanecer ligado a la realidad.

Muchos son los pormenores introducidos en el tejido urbano, como los techos rojos de las amplias viviendas de la élite, las calles terrosas y los edificios dedicados a la administración pública, por ejemplo, la Casa de la Moneda o la Casa de Pagos de Indios. A esto suma interesantes toques etnográficos que expresan la estratificada sociedad de aquel tiempo, definida por cuestiones raciales, en donde alcanzan especial valor los monjes, en el interior de los monasterios o dirigiendo misiones, y centenares de mineros sobre las faldas del monte, ayudados por llamas y mulas. Las largas procesiones que componen dan a estos desfiles un carácter sagrado que evocan veladamente las celebraciones idolátricas en honor a la Pachamama, de la que nuestro autor decide prescindir para subrayar un fuerte nexo con su fe cristiana. Es claro además que el lienzo en conjunto es un verdadero manifiesto cultural y criollista, en el cuál se ensalza la sofisticación de la ciudad a la par que documenta los episodios de explotación inhumana que hacía de la única fuente de ganancia, una trampa para aquellos obligados a prestar servicio<sup>616</sup>.

Contemporáneo a este artífice, desempeñó su labor el indígena Luis Niño, natural de Potosí, quien se distancia aún más de las maneras de Holguín para recrear los formalismos cuzqueños con un marcado acento personal. Su polifacetismo es apuntado por Arzans, quien nos dice de él que pintaba y esculpía con primorosa habilidad obra labradas en plata, madera y lienzo, hecho que confirma algunas de las firmas de sus trabajos<sup>617</sup>: “Al presente que esto se escribe se halla en esta Villa como natural de ella Luis Niño, indio ladino, segundo Xeusis, Apeles y Timantes, y es caso e notar que... pinta y esculpe con primor. Varias obras de sus manos labradas en plata, madera y lienzo han llevado a la Europa, Lima y Buenos Aires con aprobación general...”<sup>618</sup>. Pronto su notable oficio le llevaría a estar al servicio de las más altas esferas

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, pp. 47-48; MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura altoperuana del...*, *op. cit.*, ilustración 113 y KAGAN, Richard L.: *Imágenes urbanas del...*, *op. cit.* pp. 291 y ss.

<sup>617</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros...”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>618</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 133, nota 32.

eclesiásticas, concretamente el Arzobispado de La Plata, además de para las cofradías ricas de indios. Seguramente su desempeño paralelo como ensamblador de retablos le permitió abordar con solvencia el género de las esculturas pintadas.

Su obra maestra, en este campo, se trata de la Virgen de Sabaya, que ejecutó en 1737 para la comunidad de Carangas. Se trata de una Virgen de la Candelaria, iconografía que curiosamente coincide con las dos únicas composiciones firmadas por Luis Niño, guardándose una de ellas en el Convento de las Recoletas de Sucre y la segunda perteneciente en origen a la Parroquia de San Roque, hoy depositada en el Museo de la Casa de la Moneda<sup>619</sup>. María, portadora de su hijo en brazos, pisa una peana de madera tallada con la media luna. La imagen es presentada como si se hallase en el altar original, consistente en una hornacina inserta dentro de un retablo salomónico, cuyas columnas son rematadas por tenantes desnudos que sostienen artificiosamente la cornisa. A los pies, dos ángeles arrodillados presentan la figura mariana mayestática, vistiendo túnica blanca con cinto verde y capa roja con fimbria dorada, mientras que Jesús es presentado con túnica blanca de encajes y dalmática roja.

Las especies de flora local en la cabellera y las joyas brocateadas en oro potencian el sentido planimétrico. Las dos piezas se tratan de versiones muy similares, salvo por sutiles diferencias como el cinto de María y los adornos de la candela, siendo la más destacada que la potosina está dorada y la de Sucre no. Una cartela inferior en forma de franja permite identificar con facilidad el icono milagroso a través de una precisa inscripción: “Retrato de la Milagrosa Ymagen de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> de Sabaya de la Prouincia de Carangaf, Vna de las que embió el Sr. emperador Carlos Quinto desde Roma en el descubrimiento de estos Reynos. De cuias portentosas marauillas participan todas las que se le encomiendan”<sup>620</sup>. El prestigio de ambos lienzos fue el detonante para que comenzaran a multiplicarse copias de menor tamaño inspiradas en los ejemplos anteriormente mencionados aunque con detalles decorativos de mayor modernidad, cercanos al estilo Rococó.

---

<sup>619</sup> Véase una aproximación a estas dos obras en: QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas” en *Barroco andino*, Memoria del I encuentro internacional. La Paz, Unión Latina, 2003, pp. 287-304; pp. 294-296.

<sup>620</sup> QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 359-370; p. 365.

Por otro lado, parece ser que la “Virgen del Rosario con santa Rosa y santo Domingo” del Museo de Arte de Lima (1778) es de su mano, ya que el arzobispo de Charcas, Alonso Pozo y Silva, remitió óleos de este artífice<sup>621</sup>. Reproduciendo las palabras de Querejazu Leyton: “Tiene fondo de retablo de columnas salomónicas, encima de las cuales, casi a modo de tenantes, dos angelitos desnudos que tocan trompetas mientras que otros dos, también desnudos, sostienen la corona de la Virgen. Los vestidos de la Virgen y el Niño, así como las coronas, están íntegramente brocateados de oro. El anda de la imagen es de madera tallada con tres querubines policromados. A los pies Santo Domingo y Santa Rosa de Lima. El conjunto está rodeado por una guirnalda de flores”<sup>622</sup>.

Así mismo el investigador boliviano afirma que Luis Niño practicaba esta iconografía, sobre 1723, al atribuirle una “Virgen del Rosario de santo Domingo de Potosí con san Antonio de Padua y san Sebastián”<sup>623</sup>. Además se vincula a sus caracteres formales una “Virgen de Guadalupe” (c. 1800), conservada en el Museo Nacional de Arte, seguramente de un discípulo o seguidor cercano de la siguiente generación. La Virgen, rodeada de panoplia de armas y banderas reales, tiene a los pies a dos donantes naturales de Chuquisaca<sup>624</sup>. Esta devoción guadalupana, plenamente dieciochesca, se prolonga de hecho hasta principios del siglo XIX, pasando por pequeños exvotos, medallones y láminas metálicas. Así pues, observamos que varias de estas tipologías marianas reflejaban los sincretismos religiosos y culturales de la época, así como los procesos de construcción simbólica en torno a ellas, siendo prueba de cómo el artista fue registrando los cambios de gusto, adaptándose a la moda contemporánea. La descripción realista escogida invita a considerarlas auténticos trampantojos, es decir, la sugerencia de lo real a partir de una ilusión que engaña a la vista. Por eso, más allá del carácter anecdótico o popular que se les atribuyó en la historiografía tradicional, estas pinturas resumen una de las búsquedas más características de la plástica del seiscientos, confirmando una esencia verdaderamente barroca.

---

<sup>621</sup> GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas...”, *op. cit.*, p. 133.

<sup>622</sup> QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Iconografías marianas locales y la pintura...”, *op. cit.*, p. 364.

<sup>623</sup> QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad...”, *op. cit.*, p. 297.

<sup>624</sup> QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Iconografías marianas locales y la pintura...”, *op. cit.*, p. 363.



#### 4. 8. 6. LA EXPANSION DE LA PINTURA QUITEÑA DIECIOCHESCA

Desde finales del siglo XVII Quito abogó por un lenguaje barroco muy característico dentro de su vasta área de influencia. Anteriormente a la desaparición de Santiago, los obradores ya recibían encargos extrarregionales, consolidándose la capital como un centro productivo artístico-artesanal autosuficiente que suplía la demanda de otras urbes dentro de la misma audiencia. Así pues, a mediados del siglo XVIII podría confirmarse la existencia de una escuela Barroco-Rococó con características diferenciadas, pero relativamente ortodoxa, centrada en la representación de imágenes criollas y urbanas por encima de aquellas abiertamente indígenas. El lenguaje de un atractivo preciosismo y la depurada técnica debieron ser factores apreciados en varios puntos del virreinato, explicando así la expansión de autores y pinturas<sup>625</sup>.

En el caso de las obras de arte la situación comercial era complicada ya que debió producirse en circunstancias informales, siendo posiblemente lo más frecuente que las comisiones se acordaran entre órdenes conventuales homónimas de diferentes puntos geográficos. Los traslados podían hacerse mediante fardos o simplemente enrollando el lienzo, siendo en el último tercio de la centuria cuando ciertos pintores particulares deciden abandonar su lugar de origen para instalarse profesionalmente en otras ciudades en calidad de comerciantes, profesores de la pintura o restauradores.

Promediando el setecientos, la impronta de estos artífices no acusaba la influencia de los novedosos principios academicistas, generando una especie de internacionalización del lenguaje Barroco quiteño. En este sentido, Kennedy Troya recuerda que como en Cuzco se gestó un proceso de industrialización sustentado en unos contratos a destajo en los que se repetían contenidos y estereotipaban las formas: “Es muy probable que esta inmovilidad estilística se deba a la gran demanda internacional, además del tipo de educación práctica, no intelectual, dentro de los talleres, el escaso contacto con artistas foráneos y/o escuelas foráneas. Posiblemente el fuerte sentimiento religioso popular impidió que la sociedad quiteña -salvo la pequeña

---

<sup>625</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra: “Arte y artistas quiteños de exportación”, en *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 185- 203, véase p. 185 y “Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile”, *Historia*, Vol. 31, 1998, pp. 77-111.

aristocracia emergente- se secularizara a la par de otros países en similares condiciones”<sup>626</sup>.

Estos maestros, aparte de ser famosos por la habilidad, fueron también conocidos por su docilidad, característica que se tuvo en cuenta a la hora de seleccionarlos como ilustradores para la “La Flora de Bogotá” (1783-1817). Dirigido por el médico español José Celestino Mutis (1732-1808), este proyecto botánico de gran envergadura coincidía con la nueva política borbónica, preocupada en crear un inventario de Las Indias en pos de una actitud de aprovechamiento de sus excedentes. Además de la gran cantidad de información científica que facilita la colección de seis mil acuarelas, este ingente trabajo contribuyó enormemente al desarrollo de la ilustración, anticipando por la incorporación sistemática de especies locales el desarrollo del paisajismo decimonónico y la eclosión de las miniaturas<sup>627</sup>.

Adicionalmente, supuso la unión de un equipo creativo altamente reconocido en su patria cuyos integrantes al término de la expedición trabajaron para altos cargos: Antonio de Silva (act. 1790), Vicente Sánchez (act. 1795) y otros miembros de la saga de los Cortés de Alcócer, quienes representaban el clásico taller familiar. Éste quedaba conformado por el padre José Cortés y sus tres vástagos, Antonio, Nicolás y Francisco Javier (1785-1841). También pertenecientes a un mismo linaje fueron los Albán, Francisco (1742-1788) y Vicente (act. 1767-1796), y los Cabrera, Tadeo, Ascencio y Nicolás<sup>628</sup>. Desafortunadamente, aún se conoce poco de estas dinastías en el terreno pictórico al no haberse efectuado inventarios básicos. Tampoco, más allá de casos puntuales, poseemos información sobre piezas de su autoría fuera de Ecuador y tampoco se ha aclarado una tipología artística personal para cada uno de ellos.

Tal vez, la figura de Francisco Javier Cortés haya recibido una mayor atención en investigaciones recientes, debido a que viajó a Lima, poniéndose al servicio del virrey Abascal como profesor de dibujo botánico, curso establecido en la efímera Escuela de Medicina de San Fernando (1810). En los Reyes desarrolló a comienzos del siglo XIX una pintura religiosa desgastada que respondía a la constante demanda de óleos devotos. Por ejemplo, “La muerte de san José” (1778) en la Tercera Orden

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>627</sup> GONZÁLEZ BUENO, Antonio: “Plantas y luces: la Botánica de la Ilustración en la América hispana”, en *La formación de la cultura virreinal: el siglo XVIII*, vol. 3. Madrid, Vervuert: Iberoamericana, 2006, pp. 107-128.

<sup>628</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra: “Arte y artistas quiteños...”, *op. cit.*, p. 226.

Franciscana se insertaría en este estilo arcaizante y colorista de resabios barroco-rococó. En cuadros como los de la “Serie de la vida de la Virgen” (principios del siglo XIX), conservada en el Convento de los Descalzos establece una línea continuista desplegando “una exuberante fantasía decorativa inspirándose en las mismas estampas de los hermanos Klauber (...) que años antes había utilizado su padre (...) para un conjunto similar en Popayán”<sup>629</sup>, sobre los misterios del Rosario.

El uso bastante extendido de estampas germánicas fue la principal causa de asentamiento del Rococó en tierras quiteñas. A este respecto, según Santiago Sebastián, los hermanos Klauber con sus obras *Letania Lauretana e Historiae Veteris et Novi Testamenti* (1748), exquisitamente ilustradas, y Paul Decker (1685-1742) con la serie sobre las “Virtudes y defectos de los pueblos europeos” tuvieron especial resonancia, dando origen a un cierto “neomanierismo”. El resto de los Cortés, Antonio y Nicolás, a su paso de ida a Bogotá dejaron también en Popayán otro ciclo mariano (1787), inspirándose en fuentes de Gottfried Bernhard Goetz (1708-1774) y una “Santa Teresa como doctora” en colección particular de Cali<sup>630</sup>.

El padre Juan de Velasco (1727-1792) conoció personalmente a todos estos artífices del setecientos, consagrandone un párrafo laudatorio a los mismos en su “Historia Moderna del Reino de Quito”. Entre ellos sobresalía un tal “Maestro Albán”, refiriéndose al mencionado Francisco, ejecutor, siguiendo las hagiografías características de la época, de una serie para el Tejar sobre la vida de san Pedro Nolasco (1783), colaborando con Antonio Astudillo (act. 1777-1785), autor de “Fray Jodoco Ricke bautizando a un indio” (1785), y Casimiro Cortés (act. 1780-1783)<sup>631</sup>. También dejó ese mismo año algunos ejemplares en San Francisco, y un lustro después en Santo Domingo. Su hermano Antonio pintaría el retrato del obispo Blas Manuel Sobrino y Minayo (1783) y Vicente sería el responsable del exvoto en honor a Nuestra Señora del Quinche, pedida por Luis Muñoz de Guzmán en compensación por la curación de su esposa María Luisa y la serie de tipos quiteños para Carlos III<sup>632</sup>.

---

<sup>629</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 386.

<sup>630</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán” *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 1, 1986, pp. 65-84.

<sup>631</sup> VARGAS, José María: *Arte quiteño...*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>632</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra: *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea, 2002, p. 24.

Volviendo a Francisco deben citarse las composiciones sobre los Ejercicios Espirituales, empleadas para ilustrar los puntos esenciales de la meditación, que lucen además individualmente el nombre de los donantes. La construcción del espacio resulta compleja, recordando a grabados de Rubens, mientras que la iconografía de corte teatral aumenta su sentido devocional. Las palabras repartidas por la superficie en ondulantes marcos rococó y los emblemas narran las escenas, creándose imágenes mentales basadas en referencias bíblicas seleccionadas. Así pues, se establece, en primer lugar, un recorrido por la vida del santo fundador, desde la elaboración en Manresa de los “Ejercicios Espirituales” hasta la “Apoteosis”.

A continuación se anima al practicante a hacer uso de la imaginación para lograr la composición de lugar a través de buen número de meditaciones. Una de ellas se detiene en la idea del pecado simbolizado como un hombre ciego acosado por demonios y enfrentado al Infierno que se abre a sus pies. “La Meditación sobre la Muerte” recuerda la necesidad de evitar las tentaciones placenteras para alcanzar la salvación a través de la figura de san Ignacio imaginándose a un moribundo que recibe la extremaunción acompañado de una corte angelical. En el cielo el alma está siendo pesada mientras es recibida por la Santísima Trinidad, estando presente el ángel de la guarda del fallecido, santa Bárbara y san José. Finalmente, “La meditación de dos banderas” declara que para discernir entre los dos caminos de la vida es necesario practicar asiduamente la penitencia, idea respaldada por el Concilio de Trento con la Parábola del Hijo Pródigo, culminada con el abrazo del padre como signo de perdón divino<sup>633</sup>. No faltan interpretaciones del Juicio Final, contrapuesta a “La meditación sobre el Infierno”, basada en una distribución caótica de elementos y confeccionada en tonos rojizos y negros, disolviéndose el personaje principal en un lago de fuego junto a otros condenados que sufren el tormento.

Entre los mejores representantes del estilo, ya de una generación posterior, localizamos a Manuel de Samaniego (h. 1765-1824), ecuatoriano que comenzó su carrera en las postrimerías del siglo XVIII. Tenemos noticia de que tras unirse en matrimonio con Manuela Jurado López de Solís se instaló en Quito fundando un comercio de escultura y platería, gracias al cual pudo mantener su taller de pintor. Preocupado por la dignidad económica del oficio y autor de un tratado pictórico, único

---

<sup>633</sup> STRATTON-PRUITT, Suzanne L.: *El arte de la pintura en...*, op. cit., pp. 180-187.

en su género dentro del virreinato peruano<sup>634</sup>, fue un eficaz gestor, hasta el punto de negociar vehementemente el precio final de cada imagen, normalmente en cantidades llamativamente altas<sup>635</sup>. Sea como fuere, en él parece manifestarse el interés por trasladar un espíritu científico en la formación de sus discípulos, a quienes adiestró en los aspectos técnicos y estilísticos de su actividad con enorme sistematización permitiéndoles su colaboración en ciertos proyectos.

En líneas generales, sus telas son un reflejo de las inquietudes religiosas y el hibridismo del momento, sobresaliendo sus delicadas interpretaciones de la Divina Pastora y los óleos que consagró a la familia de la Virgen. A los trece años de haber fallecido, el escritor chileno Pedro Francisco Lira publicó en “Tesoro Americano de Bellas Artes” (París, 1837) el siguiente elogio, resumiendo toda una suerte de caracteres formales: “Vivamente apasionado al estudio de sus profesión, Samaniego se distinguió, tanto en la pintura del paisaje, como en la figura humana. (...) La entonación de su colorido es sumamente dulce. Feliz en la encarnación y frescura de sus toques (...). Sus paisajes son conocidos por la destreza en la pintura de los árboles, aguas, terrazas y arquitecturas; siendo solo sensible que a su paleta le hubiera faltado el número suficiente de colores para diversificar el colorido, más no debemos atribuir esa falta a su poca habilidad (...)”<sup>636</sup>. El catálogo pictórico, que consta de numerosas atribuciones, se encuentra distribuido resumidamente en la catedral. El templo mayor custodia “La Adoración de los Magos”, “La Asunción de la Virgen”, “El Nacimiento de Jesús” y “El martirio de san Justo y san Pastor”. Por otro lado el convento quiteño de Santa Clara guarda un “Tránsito de la Virgen” y el Museo Nacional el ciclo sobre las “Virtudes y defectos de los pueblos europeos” (1788). Este cotejo de naciones tenía como fin demostrar que las diferencias entre los seres humanos radicaban, no en el aspecto racional, sino más bien en sus costumbres, resumiendo los argumentos de Feijoo.

A ello sumamos un importante contrato suscrito de 1801-1802 entre la catedral y el mismo artista, en el cuál también participó su discípulo Bernardo Rodríguez (act. 1775-1803)<sup>637</sup> para ornamentar el muro del trancoro con un “Tránsito de María” y embellecer las enjutas de los arcos de la nave central, con escenas de la vida de Jesús,

---

<sup>634</sup> VARGAS, José María: *Manuel de Samaniego y su tratado de pintura*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Editorial Santo Domingo, 1975.

<sup>635</sup> VARGAS, José María: *El arte...*, op. cit., pp. 225 y ss.

<sup>636</sup> *Ídem*.

<sup>637</sup> VARGAS, José María: *El arte...*, op. cit., pp. 219-222.

momento en el que más se advierte el influjo del tratado en el uso y encarne de los colores<sup>638</sup>. Para terminar, y producto también de esta asociación entre maestro y alumno, apuntaremos los murales en la Celda del Visitador del Convento Máximo de la Merced, ejecutado a finales de la centuria y donde parcialmente se introduce un lenguaje de mayor impronta academicista, superando la rutina antigua, véase Barroco-Rococó. Kennedy Troya lo describe de la siguiente manera: “La policromía general en mucho más clara, en tonos pasteles, el espacio ha sido organizado en base a líneas divisorias que lo segmentan geométricamente, dos pequeñas escenas religiosas a ambos lados en la zona baja se hallan rodeadas de retratos de personajes bíblicos y clásicos, éstos últimos dominando el espacio general”<sup>639</sup>.

Bernardo Rodríguez destacó también en solitario componiendo una amplia variedad de motivos religiosos. Independientemente de su habilidad para recrear episodios marianos también abordó temáticas cristológicas y otros pasajes bíblicos. Así pues, en 1783 firmó al pie del “Descendimiento”, custodiado en el Museo Jijón y Caamaño, pieza que daría comienzo a su fortuna crítica. Pronto elaboraría el embellecimiento del claustro mayor para la Orden de la Merced, cuyos ejemplares son conservados en la citada institución museística, contribuyendo a la propaganda de su devoción mediante imágenes amables. Trabajó también para San Francisco efectuando una “Inmaculada” con las armas de España, “Los Milagros de san Antonio de Padua”, una “Apoteosis de Nuestra Señora de las Mercedes” y “El triunfo de Jesús en la cruz”, así como en las naves de la catedral, pintando dos grandes lienzos que representan a “San Pedro y san Juan curando a un cojo” y “San Pablo arrojando la víbora al fuego”. Éstos parecen inspirarse en las estampas de un libro titulado “Cuadros del Antiguo y Nuevo Testamento” que fue comprado a Bernardo Páez el 22 de febrero de 1795<sup>640</sup>. En el actual territorio de Colombia, la pintura no tuvo la cantidad de adeptos presentes en Quito, salvo por la figura aislada de Joaquín Gutiérrez en tránsito entre los siglos XVIII y XIX. Su faceta más destacada fue la de retratista, estando entre sus efigies más celebradas las de los marqueses de san Jorge (1775, Museo de Arte Colonial).

---

<sup>638</sup> KENNEDY TROYA, Alexandra: “Criollización y secularización de la imagen quiteña (siglos XVII y XVIII)”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 3-22; p. 16.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>640</sup> AA.VV.: “Galería de Artistas” *Revista de la Universidad Católica*, n° 19, 1978, pp. 41-43.

#### 4. 9. A MODO DE COLOFÓN: JOSÉ GIL DE CASTRO (1785-1837) Y LA NUEVA IMAGEN DE LA NACIÓN

José de Gil de Castro (1785-1837), hijo de negros libres, formado probablemente en el taller limeño de Pedro Díaz, dio forma a las efigies de los principales héroes de la Independencia a través de una notable producción que superó el centenar de ejemplares. Esta actividad sostenida contrasta con las dificultades a las que aún deben enfrentarse los investigadores para construir una imagen fija del notable retratista peruano. Desde esta perspectiva, su amplia producción demuestra no solo la autoafirmación por el propio oficio, señalando la evolución de su carrera y reputación, sino que señala el lugar que a comienzos del siglo XIX tenía dentro del mundo pictórico y nos ayuda a esbozar el perfil de una narrativa biográfica<sup>641</sup>.

Aunque nacido libre y con la legitimidad que le otorgaba el matrimonio de sus padres, persiguió constantemente escapar del estigma de la esclavitud a través de un esfuerzo permanente por el reconocimiento profesional, culminado en 1816 con el nombramiento de Maestro Mayor del Gremio de Pintores. Ya hemos visto como el medio formativo en el que tuvo la oportunidad de recalar era uno de los más renombrados entre los contemporáneos, sin descartarse que recibiese lecciones de latín en su domicilio, luego continuadas junto a otros estudios humanísticos en la Escuela conventual de Santo Domingo. Si bien por sus actitudes descartamos que se tratara de un autodidacta, es indudable que el interés por la palabra escrita nos habla de un artífice culto, cuyos conocimientos serían trasladados en el buen número de inscripciones que potencian el sentido narrativo de sus lienzos.

Seguramente, según Natalia Majluf, fuese una estrategia de afirmación dentro de la cultura letrada que social e intelectualmente era más elevada. Ya en sus obras tempranas empleaba el latín, idioma asociado al poder y frecuente entre otros pintores coetáneos, para mostrarse como cultivador de una actividad liberal, en este caso la pintura, que aún contaba con prejuicios, más teniendo en cuenta que varios maestros eran de origen indígena (Julián Jayo) o de ascendencia afroperuana (José Joaquín Bermejo). Además, hay que contar con que a finales del setecientos el ambiente capitalino fue transformado, como ya se ha comentado, por la llegada de peninsulares,

---

<sup>641</sup> MAJLUF, Natalia: “En busca de José Gil de Castro: retratos de una (auto) biografía”, en *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, cat. exp. Lima, Asociación del MALI, 2014, pp. 2-19.

cuya presencia demarcaba nuevos espacios aristocráticos frente a artífices procedentes de la plebe. Aquí puede hallarse el motivo por el que decidió emprender un viaje a Chile, lugar donde podría ocupar con menor dificultad el cargo de primer pintor de la ciudad y forjarse una imagen prestigiosa de sí mismo<sup>642</sup>.

Por otro lado, el retrato era un asunto ostentoso, nacido para cubrir las necesidades de la corte. Así mismo, al ser uno de los géneros mejor valorados en el arte virreinal, por relacionarse con el concepto de mimesis, resultaba una especialización excepcional y difícil de dominar. Gil de Castro conocería a partir de 1820 el lugar ocupado por la retratística en la nueva coyuntura política al igual que su papel en la construcción de la memoria del proceso independentista. Para entonces, en ciertos documentos se hacía llamar “antigrafista”, término usado como sinónimo de diseño en tratados europeos renacentistas, demostrando así querer trascender, poniendo en valor las ideas de la técnica y la ciencia al servicio de una nueva imagen utilitaria del dibujo que fue practicada en la reciente Academia de San Luis fundada en 1797 por Manuel Salas. Es más, la pintura entró en la práctica del pensamiento republicano introduciéndose en el programa del Instituto Nacional como ciencia útil.

Regresado a la Ciudad de los Reyes en 1822, siguiendo el camino abierto por San Martín y la expedición libertadora, pronto accedería a los círculos patriotas de la capital identificándose como un individuo acorde con el moderno concepto de libertad política alejado del vasallaje. La preocupación permanente por manifestar un elevado estatus se verifica en el título de profesor, perfectamente expuesto en el retrato de Micaela de Echevarría de Tagle, término que ya en México desde mediados del siglo XVIII se extendió para distanciar las artes plásticas de toda actividad gremial<sup>643</sup>. Igualmente asumió otros cargos gratuitamente aunque nunca los ejerció, por ejemplo, el de teniente coronel o pintor de cámara durante el ascenso de Bolívar, alardeando precisamente de una cercana relación con el ámbito cortesano que prestigiaba su figura por quedar asociada a personajes influyentes. Ciertamente él se consideraba un privilegiado, aunque estuviera sometido a una relación servicial en la que la intimidad con el modelo no alcanzaba a borrar las jerarquías y distancias que separaban a los estamentos sociales.

---

<sup>642</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>643</sup> *Ibíd.*, p. 14.



Todos estos esfuerzos, producto de la convicción que Castro tenía en pasar a la historia, acabarían resultando en vano porque su fallecimiento no trascendió y la fortuna crítica que lo acompañó en época decimonónica lo relegó prácticamente al olvido. El que aún a mediados del siglo XX se le llamase el “Mulato Gil” revela la discriminación que tiñó su imaginario, pese a que a través de sus firmas perfiló aquello que quiso llegar a ser pero no consiguió. Así pues, a falta de autorretratos “la enumeración textual de títulos y méritos en sus pinturas asegura la memoria de sus nombre en el plano hipotético de una ciudad sin diferencias, ese ideal democrático que las revoluciones de la Independencia quizás no lograron realizar, pero que sin duda permitieron primero imaginar”<sup>644</sup>.

Como venimos comentando la desvalorización de su labor resultaba patente en el último tercio del ochocientos. Era presentado como un pintor antiguo en el “Diccionario biográfico-americano” de José Domingo Cortés (1876) y de “pobre retratista” en la revista “Taller Literario” (1887), concretamente en un trabajo titulado “Estudios sobre la pintura chilena”. En esa misma publicación, Pedro Lira redactaría “Los precursores”, un artículo centrado en el nacimiento del arte chileno en el cuál ni se le nombraba. El autor, coincidiendo con la publicación de un “Diccionario biográfico de pintores” en 1902 destacó su pobre colorido y rudimentarias figuras, alabando, no obstante, la sinceridad del estudio fisonómico y los detalles. En general, durante el siglo XIX, no fue considerado dignamente en la historiografía local más que para lamentar los desaciertos del público, ignorante por depararle tantos encargos<sup>645</sup>.

En la primera mitad de la centuria siguiente, se insistió en catalogar sus cuadros de ingenuos, resaltando la capacidad de lograr un buen parecido. Solamente a partir de la exposición organizada por Luis Álvarez Urquieta en el Museo de Bellas Artes de Chile (1934), con su consiguiente monografía, comenzó a existir un leve interés hacia la figura de Castro. En el caso argentino la panorámica es similar, pues José María Lozano en sus “Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura” (1922) trató a nuestro artífice de aficionado, término en el que coincidiría con Eduardo Schiaffino en su libro “La pintura y la escultura en Argentina” (1933), quien observó en él la decadencia del arte virreinal, justo antes de su resurgimiento tras la llegada de pintores europeos.

---

<sup>644</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>645</sup> MALOSETTI COSTA, Laura: “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”, en *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, cat. exp. Lima, Asociación del MALI, 2014, pp. 64-95; p. 67.

Incluso en unas fechas tan alejadas como 1982, Adolfo Luis Ribera en “El retrato en Buenos Aires (1580-1870)” le dedicó escasos párrafos, planteándose una vía de escasa valorización ya que al no ser Argentino de nacimiento quedaba fuera de los relatos de los principales escritores<sup>646</sup>.

En Perú su estilo dejó de calificarse peyorativamente a partir de los cuarenta, tomándose como indicio de un americanismo resistente a las recetas metropolitanas. Anteriormente, sus imágenes fueron aceptadas como un testimonio del proceso independentista y la base de relatos sobre el pasado nacional. Benjamín Vicuña, organizador en 1873 de una exposición histórica sobre el coloniaje, sería el punto de partida para la ubicación de Castro como intérprete de los héroes nacionales. El evento facilitó la reunión de una colección permanente en Santiago de Chile en forma de galería de retratos que narraban la historia local a través de la biografía de los efigiados. Las entradas del catálogo editado para la ocasión se acompañaron de una breve consignación y leves apreciaciones formales de los maestros, entre ellos Castro, del que comentaban la originalidad de las piezas pero no la calidad debido a su origen mulato. Esta tendencia comenzaría a revertirse en 1934, cuando Luis Álvarez Urquieta publicó un ensayo dedicado al pintor y fue comisionado para confeccionar una exposición retrospectiva en el Museo de Bellas Artes. El discurso esgrimido lo situaba por encima de los quiteños, igualándolo en las carnaciones a los flamencos del siglo XVI, provocando poco tiempo después que la revista *Zig-Zag* apuntase las grandes condiciones del maestro, caracterizado por una factura sobria que daba a los modelos un aire de nobleza y dignidad<sup>647</sup>.

Dicho trabajo comenzó a suscitar el interés por Castro en Lima, como pone de manifiesto “El Comercio”, diario en donde se publica, sobre 1944, un artículo que analizaba el retrato de Bolívar, reclamando la revalorización de su creador al destacarse el valor histórico y artístico, especialmente en la aplicación del color estableciendo tintas planas. En 1945, Alberto Jochamowitz distinguió rasgos originales en la producción de Castro, tónica continuada en los años sesenta por Stastny, quien subrayó la seguridad en el diseño, el trazo riguroso sobre el soporte, el realismo un tanto ingenuo, no exento de evidentes desproporciones, la profusión ornamental y el uso

---

<sup>646</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>647</sup> *Ibíd.*, pp. 73-74.

liberal de textos explicativos que dotaban de matices poéticos a los óleos<sup>648</sup>. Su primera exposición en tierras limeñas, que data de 1971, siguió dándole más valor como documentalista, teniendo que esperar hasta los años ochenta para la primera monografía desde un punto de vista plenamente artístico, elaborada por Ricardo Mariátegui Oliva<sup>649</sup>.

Con esta referencia como fuente de inspiración pronto otros estudiosos, como Wuffarden o Majluf, redactaron varios capítulos en volúmenes especializados que parece ser culminó con la muestra “José Gil de Castro: Pintor de Libertadores” (2014)<sup>650</sup>, cuyo catálogo es, por ahora, el trabajo más completo y actualizado sobre el artista. En Chile hubo que esperar al libro “José Gil de Castro, pintor de la Independencia americana” (1950) de Jaime Eyzaguirre, y “La Historia de la Pintura Chilena” (1951) para considerársele precursor de la escuela local, aunque se criticó el estatismo y el sentido recetario de sus personajes. Finalmente, en 1994 con otra exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Patricia Cepeda Acuña lo calificaría como un creador de fuerte impronta personal, aquel que había supuesto una ruptura con el arte virreinal por su valor simbólico y la atención prestada al modelo, abandonando el anonimato del taller<sup>651</sup>.

Adentrándonos en el plano histórico-artístico, se ha afirmado que Gil de Castro perteneció al último eslabón de una tradición comenzada a mediados del siglo anterior, aunque esta vez puesto al servicio de los intereses republicanos. Nacido en la tercera generación de artistas que trabajaron tras el terremoto de 1746 elaboró, a la par que otros de sus colegas, una respuesta propia frente a los retos ilustrados, abriendo paso a un academicismo endógeno que se articularía a partir del renovado discurso criollista. La obra de Cristóbal Lozano, indiscutido jefe de la escuela, impulsó la renovación finisecular y dio forma a la imagen del pintor como cortesano, aquella que tuvo presente Castro para moldear su figura pública.

El primer trabajo documentado se trataría de un ciclo mariano encomendado en 1807 por Vicente Posada y Pinzón. En ese momento entraría en contacto con José del

---

<sup>648</sup> *Ibíd.*, p. 86 y STASTNY, Francisco: *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima, Editorial Universo, 1967, pp. 48-49.

<sup>649</sup> MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo: *José Gil de Castro (“el mulato Gil”): vida y obra del gran pintor peruano de los libertadores: obras existentes en Argentina y Chile*. Lima, [s.n.], 1981.

<sup>650</sup> MAJLUF, Natalia (ed.), ACUÑA, Constanza... [et al.]: *José Gil de Castro, pintor de..., op. cit.*

<sup>651</sup> MALOSETTI COSTA, Laura: “Fronteras nacionales y fortuna crítica...”, *op. cit.*, p. 88.

Pozo, Pedro Díaz, Julián Jayo y José Leandro Cortés, seguidores de Lozano que introdujeron el repertorio cromático y ornamental rococó y el recurso verista del relieve pictórico, aunque en cualquier caso exclusivamente se responsabilizó de labores asistenciales, concretamente aparejar las telas<sup>652</sup>. Así pues, comenzó, como era habitual en el mundo hispánico, asociado a una imaginería religiosa idealizada por el impacto del clasicismo internacional y los nuevos modelos asociados a la piedad ilustrada. Los resultados ofrecían una versión local del eclecticismo difundido por las academias europeas. Las figuras de apariencia monumental solían aislarse para que el artista demostrase la destreza manual, quedando la invención reducida a la capacidad de reelaboración de una serie de prototipos del arte italiano introduciendo sutiles detalles.

El arte sacro, regido por fórmulas icónicas, puso de manifiesto un bien número de tópicos formales, como abogar por un mismo tratamiento en los drapeados. La construcción resultante contrastaba en su sentido ficticio con el verismo del retrato, que descansaba en torno a un sistema representativo plenamente asentado en los talleres metropolitanos. Si bien es cierto que se prestó mayor atención a la corrección espacial, el efecto ilusionista no dependía en un alto porcentaje de la perspectiva. “Se había forjado un lenguaje pictórico culto basado en una suerte de “realismo de superficie” que apelaba a la descripción minuciosa de las calidades materiales de los objetos, cuyo relieve podía ser replicado por la materia pictórica, o el modelado incisivo de los rostros, resueltos esencialmente sobre el plano del lienzo”<sup>653</sup>. Nuestro maestro abogó por acentuar las posibilidades expresivas de este lenguaje, privilegiando más el carácter físico de la imagen que el de ilusión óptica. Desde esta óptica, Wuffarden afirma que “si bien había heredado la minuciosidad descriptiva de la generación precedente, su modalidad asumirá un dibujo particularmente lineal y de apariencia plana”<sup>654</sup>.

Mariátegui Oliva configura un perfil más definido al apuntar que Gil de Castro “manifiesta tendencia al detallismo más refinado, con unidad decorativa (...), realismo, sinceridad (...) sensibilidad por el color, rotundo sentido de luz y de ritmo en el plano, veracidad al representar con autenticidad las expresiones, las vestimentas (...)”<sup>655</sup>. El color era combinado con equilibrio, y a veces en contraposición, sin renunciar al

---

<sup>652</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era...”, *op. cit.*, pp. 34-51, concretamente, p. 36.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>654</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 400.

<sup>655</sup> MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo: *José Gil de Castro...*, *op.cit.*, p. 12.

claroscurismo. Este tratamiento cromático francamente delicado convive con interpretaciones minuciosas y esmeradas en las condecoraciones, distinguiendo los más mínimos detalles en cuanto a forma y material de fabricación, imprimiendo sensaciones ilusorias en una gran variedad de texturas que invitan a tocar con la mirada.

Mediante esquemas prefijados, con un repertorio gestual codificado y la precisión lineal en rasgos faciales, cimentó unos procedimientos distintivos. Junto a esto, supo adaptarse a formatos menores, simplificando el gran retrato de aparato, propio de un gusto aristocrático, por otro de corte periférico, además menos exigente en el *atrezzo*, hecho que le facilitó recurrir a fondos neutros. Desde esta perspectiva, el cuadro no escenificaba el poder sino que se apoderaba de otras funciones memoriales o afectivas. Prueba sintomática de ello es la efigie de Ramón Martínez de Luco y su hijo Fabián (1816), en la que se detiene en expresar el ideal ilustrado de vida familiar poniendo en escena un nuevo diálogo afectivo. Luco interpela al espectador, invitándole a leer la inscripción, erigiéndose el conjunto en un recordatorio hecho por el padre a sus hijos con el fin de asegurar la salvación de su alma a través del rezo continuo. En este ejemplo, la interacción entre el gesto y el texto refuerza la ilusión, a la par que incita a reflexionar sobre la función de lo representado y el papel trascendente del creador<sup>656</sup>.

Fuera del ámbito más privado, reafirmó en ciertas ocasiones el carácter protocolar del género, haciendo suyo un arquetipo que puede ser visto como una sutil expresión de lealtades e identificaciones políticas alrededor de las personalidades contemporáneas. La imagen de San Martín, entre el retrato corporativo y el individualismo burgués, estableció un formato específico que fue adoptado por todos aquellos comprometidos con la Independencia. Tal es así que incluso marcó la pauta del de Bernardo O' Higgins (1820), conformado por un personaje aislado, con un fondo alusivo al paisaje local, cuya presencia monumental ofrece una figuración heroica dentro del contexto militar. A veces, prescindiría de lo accesorio, creando un segundo plano sobre el embaldosado que implicaba una mayor proximidad con respecto al canon fijado por la pintura áulica limeña precedente, como en el lienzo del Coronel Ramón Freire (1820)<sup>657</sup>.

---

<sup>656</sup> MAJLUF, Natalia (ed.), ACUÑA, Constanza... [et al.]: *José Gil de Castro, pintor de..., op. cit.* pp. 170-173.

<sup>657</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: "Un retratista limeño de la era de la...", *op. cit.*, p. 45.

De cualquier manera, la difusión del comandante rioplatense alcanzó en las capitales europeas su máxima irradiación. Por caso, debe señalarse que en Inglaterra R. Cooper y Wheeler efectuarían grabados y miniaturas, inspirados en los retratos apuntados de San Martín. Además, en lo que a la litografía respecta podemos citar las piezas de Géricault recogiendo las batallas de Chacabuco y Maipú, tomando de referencia las descripciones aportadas por Ambrosio Cramer, nombrado en 1816 teniente coronel del Ejército de los Andes. Para realizar el retrato de cuerpo entero y ecuestre de San Martín, el maestro francés debió conocer el que poco antes había grabado el correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra, tras hacerse cargo de una iniciativa oficial en Buenos Aires (1818)<sup>658</sup>.

La fama cosechada por Gil le hizo volver a los Reyes durante la década de 1820 en un momento de incertidumbre social y artística en el que su trabajo siguió dependiendo mayoritariamente de los miembros de la cúpula castrense libertadora, demandantes asiduos de lienzos con austeras dimensiones. Respetando estas premisas ejecuta el retrato de José Bernardo de Torre Tagle (1828), presentado como mariscal, Supremo Delegado del Perú y fundador de la Orden del Sol. Las comisiones capitalinas fueron en términos generales más escasas, hecho que propició su vuelta a Chile durante algunos períodos, extremando sus recursos veristas y modelando los rostros con mayor rotundidad, tal como demuestra en la representación del general Luis de la Cruz o el canónigo José Verdugo<sup>659</sup>.

Retornó a Lima en 1824 en medio del ambiente dominado por Bolívar, a quien difundió con una producción seriada de pequeños retratos de busto y dos encargos del propio libertador, uno para su familia y el segundo como medio de perpetuarse en el imaginario visual americano y especialmente europeo de las siguientes generaciones<sup>660</sup>. Asociada a la austeridad de los ideales republicanos se trata de una composición concisa, distribuida en tres planos que van desde el piso ajedrezado al fondo neutro situándose en el centro Bolívar con colores aplicados en campos homogéneos. El uso de

---

<sup>658</sup> FAUSTO RAMÍREZ, A.: “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)” en *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, t. 2. México, Fomento Cultural Banamex, 2010, pp. 599-653.

<sup>659</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era de la...”, *op. cit.*, p. 46.

<sup>660</sup> Para la iconografía de Bolívar: ALFREDO BOULTON: *EL arquetipo iconográfico de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1984.

una moldura como límite del cuadro redefine el espacio y remata una plataforma que acentúa la magnitud del militar venezolano.

En un tercer ejemplar Gil apostaría por una cinta roja volante que a la par que suplía el acento teatral de los cortinajes, subrayaba, mediante un lema, el asunto a modo de filacteria, laicizando un recurso hasta ese momento solamente empleado en la iconografía sagrada y recordando el sentido trascendente que tenía la Patria, agradecida a sus libertadores. Por otro lado, el entorno escenográfico dejaba entrever una continuidad con la antigua galería de virreyes, enfatizando su aura heroica y preparando el ánimo público para una adecuada recepción del mismo<sup>661</sup>. Pero el antecedente cronológicamente más próximo podría ser el óleo realizado por Pablo de Rojas (act. 1816-1841) a fines de 1824, en el que incluye un rompimiento de gloria con una escena de batalla, además de otros enseres cotidianos a su alrededor cargados tradicionalmente de significación: mesa con tintero, cortinaje, una columna de mármol al fondo y el heredado recurso de un angelito sosteniendo un paño a modo de cartela.

No conviene olvidar que “el arte de la época está marcado temáticamente por las luchas por la emancipación, siendo el carácter más distintivo la proliferación de efigies de los próceres de la Independencia. La iconografía de los héroes basó buena parte de su existencia en la mirada popular, estando en gran medida destinados a lucir en ámbitos privados de ciudades y pueblos, compartiendo lugar de privilegio con las imágenes de cristos, vírgenes y santos; de esta manera las ideas de patriotismo se fueron incorporando al imaginario hogareño”<sup>662</sup>. En los derroteros iconográficos de la emancipación americana ya hemos visto la fortuna emblemática de la que gozó la imagen de Bolívar realizada por Gil, aunque no fue el único artista que se acercó a su figura, porque en otros puntos del Virreinato José María Espinosa y Pedro José Figueroa, ambos bogotanos, marcaron unas pautas seguidas por pintores de segunda categoría situados en una etapa de transición, a medio camino entre el virreinato y el período post-independentista, alternando las maneras estéticas que caracterizaron ambos momentos.

Concluido estos años de continuado trabajo recaló en Lima el pintor tirolés Francis Martín Drexler (1792-1863) procedente de Guayaquil. A su paso por el

---

<sup>661</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era de la...”, *op. cit.*, p. 48 y pp. 356-357 del mismo catálogo.

<sup>662</sup> FAUSTO RAMÍREZ, A.: “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos...”, *op. cit.*, pp. 599-653.

Virreinato del Sur debió sentir fuertemente la influencia de Castro como indican algunas reproducciones de Bolívar que parecían partir de sus modelos, aunque el lenguaje pictórico del italiano fuese más avanzado e internacional, una plena asimilación del academicismo europeo que alcanzaría a los creadores peruanos durante los años coincidentes con la caída del régimen. Para entonces eran demandadas las figuraciones de antiguos expatriados y perseguidos con la finalidad de reinsertarlos en la esfera pública y relatar sus hazañas como fundadores de los tiempos que estaban por llegar. Gil matendría una posición de liderazgo pese al crecimiento de la competencia foránea, en forma de artistas itinerantes como Eduardo de Espinosa o José Anselmo Yáñez, asumiendo estilísticamente el medio cuerpo junto al difuminado de los rostros y gradaciones lumínicas estudiadas para proyectar a la derecha una sombra en sentido diagonal<sup>663</sup>.

Una excepción dentro de su vasta producción, se origina a través del decreto de tres de septiembre, por el cual, José Bernardo de Tagle le encomienda el retrato de José Olaya, un héroe popular, fusilado el veintinueve de junio de ese mismo año por haber servido de correo a los patriotas limeños. Esta imagen es disímil a cualquiera de las otras que hemos referido de héroes militares o burgueses, no solo porque carecía del modelo sino también por ser un pedido exclusivo del gobierno, indiferente a lo largo de su historia por asuntos oficiales de esta naturaleza. Así mismo, el espacio pensado para ser expuesto, en la Sala de la Municipalidad de Chorrillos, era público, porque a dicha institución gubernamental acudía el pueblo a solicitar documentos y a hacer trámites civiles. Sin embargo, Gil ensayó, reproduciendo las palabras de Wuffarden, “una imagen inusitadamente festiva, emplazando al personaje vestido de blanco sobre un paisaje idealizado del pueblo costero de los “Chorrillos” de donde procedía. Evidentemente, esta efigie póstuma reorienta la tradición religiosa anterior hacia la exaltación de las virtudes patrióticas y ciudadanas, así como de la naturaleza del país, lo que anuncia ya una sensibilidad romántica”<sup>664</sup>.

A través de una exquisita vestimenta, donde se observan zapatos con lazos y el sombrero usado por miembros de la élite, coloca a Olaya dentro de un estatus social al

---

<sup>663</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era de la...”, *op. cit.*, p. 49.

<sup>664</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, pp. 400-401 y MAJLUF, Natalia (ed.), ACUÑA, Constanza... [et al.]: José Gil de Castro, pintor de..., *op. cit.* pp. 368-373.



cuál no pertenece, mientras que con la omnipresente cinta roja, lo eleva a la categoría de figura mítica cuando en ella escribe, con letras doradas que aluden a lo divino: “El patriota José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA y honró el lugar de su nacimiento”. La carta que el humilde pescador sostiene en su mano derecha hace las veces de atributo, asociado, como en los mártires, con el episodio fundamental de su vida y por el cuál es recordado. Tampoco son casuales los colores escogidos: el blanco no solo alude a la pureza sino que también al combinarse con el rojo reúnen los de la bandera nacional<sup>665</sup>.

Estas inflexiones, dentro de la representación artística, fueron consolidando la secularización del arte local y la consiguiente disminución del patronazgo eclesiástico, a medida que se iba dando forma al sistema republicano. Aun así, por encima de las palpables diferencias, tanto en la capital como en Cuzco permanecieron sus imaginarios formales casi hasta mediados de la centuria. Solamente tras la muerte de Castro en 1837 y la creciente presencia de europeos en Lima la herencia acumulada durante siglos fue dejándose atrás, coincidiendo con la incursión del liberalismo económico y político. Tras la derrota definitiva de la Confederación Perú-Boliviana en la batalla de Yungay (1839) las imágenes incaístas comenzaron un lento ocaso. Así pues, de la tercera década del siglo XIX, cabe comentar las series de retratos imaginarios de incas, herencia de la tradición dieciochesca, en donde se eliminaron a los monarcas españoles y los símbolos del catolicismo, para sugerir una restauración del imperio incaico. Esta producción alcanzó su auge con Marcos Chillitupa (doc. 1837), el último representante de la saga de pintores andinos que se proclamó descendiente de la antigua aristocracia indígena<sup>666</sup>.

Durante sus últimos años Gil de Castro se descubrió como un versátil intérprete de los esquemas extranjeros, aquel capaz de desarrollar líneas paralelas, y a veces híbridas. Por ejemplo en los retratos del matrimonio Mendoza-Boza, hace suyos algunos recursos del miniaturista Antonio Meucci, como la paleta tendente a los tonos pastel, el encuadre y el gusto por las carnaciones marfileñas que imprimían al semblante un aire artificial<sup>667</sup>. En otros momentos no dudó en recuperar una impronta áulica, cercana a la

---

<sup>665</sup> LEONARDINI, Nanda: “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú” *Arbor*, vol. 185, nº 740, 2009, pp. 1259-1270; pp. 1260-1261.

<sup>666</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales...”, *op. cit.*, p. 401 y ETTE, Ottmar: “Muebles móviles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transareal”, *Revista Iberoamericana*, XVI, nº 54, 2014, pp. 85-95; pp. 86-87.

<sup>667</sup> MAJLUF, Natalia (ed.), ACUÑA, Constanza... [et al.]: *José Gil de Castro, pintor de..., op. cit.* pp. 432-435.

etapa juvenil, pero conforme se aproximaba al final de su existencia la misma sociedad comenzó a asimilar y a exigir los ideales cosmopolitas.

En conclusión, y atestiguando una reseñable capacidad de adaptación a los nuevos frentes estéticos, logró una pintura culta y única que dependió de su talento: “Sobre la base de una permanente voluntad ilusionista de representación, que dialogaba en sus propios términos con la gran tradición europea, Gil había sido capaz de traducir los nuevos símbolos del poder dentro de un país que empezaba a abrirse a una cultura globalizada. En ese crucial trance, tanto su apego a un ideal canónico heredado del Virreinato como su disposición para asimilar creativamente lo nuevo le permitieron establecer un puente sólido entre la imágenes del Antiguo Régimen y le ideal burgués del naciente orden republicano”<sup>668</sup>.

---

<sup>668</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era de la...”, *op. cit.*, p. 51.

## 5. LA NOBLEZA DE LA PINTURA EN LIMA DURANTE EL VIRREINATO

### 5. 1. INTRODUCCIÓN

El arte ha acompañado al ser humano desde los primeros tiempos, formando parte de un proceso comunicativo cuyos protagonistas se encuentran plenamente contextualizados a raíz de los estudios desarrollados en el ámbito de la Historia del Arte. De los varios asuntos tratados por esta disciplina existió (y existe) un especial interés en valorar la liberalidad de las artes e intelectualidad de sus artífices, recurriéndose al estudio de los documentos que tratan sobre la teoría, el gusto y los juicios estéticos.

En este sentido, los investigadores españoles iniciaron un proceso de reivindicación y revaloración de la literatura artística, que pervive hasta la actualidad<sup>669</sup>. Esto explica que junto a métodos tradicionales se empleen los tratados pictóricos como fuentes auxiliares, no solo en el análisis formal de las representaciones sino también para entender los intereses generales y las motivaciones finales del autor, especialmente significativas en el campo del autorretrato. Apostar por esta vía de acercamiento posibilita una comprensión objetiva sobre el desarrollo de las corrientes estilísticas y la consideración de sus creadores, en determinados centros culturales que permanecen en proceso de estudio.

Este es el caso de la ciudad de Lima, capital del Virreinato del Perú y centro cortesano, que lleva desarrollando diversos esfuerzos institucionales desde los años ochenta del siglo XX, en el estudio, conservación y difusión de su patrimonio cultural, a

---

<sup>669</sup> Entre los muchos trabajos que parten de esta perspectiva, dentro del ámbito español, hay algunos que podríamos considerar clásicos y de obligada consulta: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1923-1941; MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 Vols. Madrid, CSIC, 1974; CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991; BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 Vols. Madrid, Visor, 1996; GARCÍA MELERO, José Enrique: *Literatura española sobre artes plásticas*, 2 vols. Madrid, Ediciones-Encuentro, 2002 y de mayor actualidad: LAFUENTE, José María: *El arte de ver. Tratados, Revistas, Manifiestos*, cat. exp. Santander, Ediciones La Bahía, 2016. En el caso extranjero destaca: HELLWIG, Karin: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999. Para los artistas durante los siglos del Barroco puede consultarse: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993 y GÁLLEGO, Julián: *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995. Asimismo, conviene subrayar que este capítulo de la tesis doctoral recoge a mayor escala y añade nuevos matices al reciente estudio HOLGUERA CABRERA, Antonio: “José Luis Munárriz y el Anteproyecto para la Academia de San Hermenegildo de Lima (1812)”, en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, t. 1. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 449-460.

través de la publicación de colecciones bibliográficas, edición de revistas especializadas y organización de exposiciones, que en definitiva reavivan el interés por crear un discurso de conjunto sobre el Renacimiento y Barroco pictóricos<sup>670</sup>.

El presente capítulo se inscribe y sirve de apoyo a dicho quehacer intelectual emprendido por los estudiosos. Partiendo de un enfoque teórico, haremos, en primer lugar, un breve repaso sobre la ingenuidad de la pintura en Europa, trazando, a continuación, una panorámica de la situación de los pintores limeños, deteniéndonos en las acciones que emprendieron para otorgar valor a su profesión e incluyendo el análisis de dos posibles autorretratos, correspondientes a maestros locales que, tal vez, pudieron asimilar el valor mental de su oficio: Francisco Escobar (act. 1649-1676) y Cristóbal Lozano (1705-1776).

Finalmente, abordaremos el anteproyecto remitido por José Luis Munárriz (1752-1830), secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el que intentó establecer una institución académica en la Ciudad de los Reyes dedicada a san Hermenegildo (1812), similar a la existente en México desde el último tercio del siglo XVIII, que finalmente no prosperó debido a los focos de insurgencia en América del Sur y a la situación inestable de la Península, inmersa en plena Guerra de la Independencia (1808-1814)<sup>671</sup>.

---

<sup>670</sup> Como ya se ha conseguido en Cuzco o México: MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vols. Lima, Fundación Augusto N. Wiese y Banco Wiese Ltda., 1982; TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México, Azabache, 1992 y BURKE, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España: el Barroco*. México, Azabache, 1992. En Lima son especialmente significativos los volúmenes editados por el Banco de Crédito del Perú: BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989 y más recientemente, MUJICA PINILLA, Ramón.: *El Barroco Peruano*, 2 vols. Lima, BCP, 2002-2003. Igualmente en los últimos años se está tendiendo a la edición de ensayos de carácter unificador, que recogen todas las noticias actualizadas y bibliografía de referencia: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan: *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014 y STASTNY, Francisco: *Estudios de arte colonial*. Volumen 1. Lima, MALI e IFEA, 2013.

<sup>671</sup> Existen todavía en el ámbito limeño pocos trabajos sobre la liberalidad de las artes, siendo conveniente una aproximación de conjunto: KUSONOKI Rodríguez, Ricardo: “Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)”, *Illapa*, n° 6, 2009, pp. 47-60. Este hecho contrasta con las aportaciones mexicanas sobre el mismo particular: MUES ORTS, Paula: “Los siete colores de la Pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 99, vol. XXXIII, 2011, pp. 71-110, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008 y SOTO, Myrna: *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México, UNAM, 2005.

## 5. 2. LA INGENUIDAD DEL ARTE PICTÓRICO EN EUROPA: PRINCIPALES ARGUMENTOS

Para comenzar convendría recordar que la literatura española sobre las artes figurativas persiguió entre sus objetivos la reivindicación intelectual, social y económica del empleo artístico. Dicho proceso, originado en las postrimerías del siglo XVI, fue adaptado tomando de referencia las peculiares circunstancias económicas del país que acabaron por dotar a nuestra tratadística de caracteres propios. Así pues, si bien se atendió a recoger en los escritos la mayoría de los tópicos clásicos esgrimidos durante el Manierismo italiano, también existieron reclamaciones prácticas promovidas no solo por los mismos artistas sino también a través de juristas. En este sentido es de sobra conocida, la aspiración de los artífices peninsulares a no pagar la alcabala, impuesto que gravaba las distintas mercancías con un diez por ciento de su valor final<sup>672</sup>. Así pues, en un principio, el asunto económico influyó decisivamente en la configuración de argumentos que persiguieron trasladar el prestigio de la pintura, actividad erudita basada en principios científicos, a sus cultivadores como medio de legitimación social.

Este proceso, como todos los asociados al ámbito cultural, no fue unívoco y necesitó tiempo para calar en las mentalidades, pues aún en la segunda mitad del siglo XVI y en las dos centurias siguientes, la formación artística se efectuaba en orden a lo técnico, coincidiendo con un sistema de aprendizaje propio del taller, espacio de producción, trabajo y vida, a partir de una acusada jerarquía profesional<sup>673</sup>. Dicha agremiación fue un procedimiento habitual y estuvo presente en la España del Siglo de Oro, atestiguando así la pervivencia de fórmulas antiguas mezcladas con ideales renovadores. A excepción de las demandas fiscales ligeramente referidas, la tratadística española se erigió por lo demás como una proyección de los textos italianos. En pro de la defensa del arte pictórico se esgrimieron razones de índole histórica, citando a

---

<sup>672</sup> Véase sobre las alcabalas: MATILLA TASCÓN, Antonio: “Comercio de pintura y alcabalas”, *Goya*, nº 178, 1984, pp. 180-182; GÁLLEGO, Julián: *El pintor, de...*, *op. cit.*, p. 32 y LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca”, en *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza, IFC, 2010, pp. 29-52, concretamente p. 39.

<sup>673</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad...*, *op. cit.*, p. 24. Para la situación del artista durante la Baja Edad Media: YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Editorial Nerea, 1993, pp. 359-388 y *Baja Edad Media: los siglos del gótico*. Madrid, Sílex, 1992, pp. 65-80. Para una visión actualizada de los gremios en España: FALOMIR FAUS, Miguel: “Artists’ Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600” en *Mapping Markets for Painting in Europe, 1450-1750*. Turnout, Brepols, 2006, pp. 135-163.

célebres personajes que la cultivaron y recordando a aquellos artistas que habían visto mejorada su posición, y filosóficas<sup>674</sup>. Igualmente, durante la Contrarreforma dicho arte fue considerado como una actividad intelectual, de sólida base científica, a la par que un vehículo que acercaba los principales fragmentos bíblicos a una población iletrada, situación nítidamente potenciada en los territorios de ultramar debido a las necesidades evangelizadoras.

Véase, por tanto, como la doctrina católica postridentina y la teoría humanística fueron dos sólidos argumentos para sustentar la nobleza de la pintura. En esta situación no se dudó en convertir a Dios o a san Lucas en figuras que la habían cultivado, poniéndose el artista, al servicio de la divinidad en calidad de pintor cristiano<sup>675</sup>. Dichos testimonios, junto al de famosos personajes de la Antigüedad, se instauraron como tópicos traspasando fronteras hasta conformar un discurso unitario. Por ejemplo, Alberti al comienzo del libro segundo del *Tratado de Pintura* (1435) afirma que: “la pintura contiene una fuerza divina, pues logran que estén presentes los ausentes, de igual manera que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos”<sup>676</sup>. Ese poder evocador y resucitador es reiterado por Leonardo da Vinci, al considerar que “la pintura es nieta de la naturaleza y pariente de Dios”<sup>677</sup>.

Giorgio Vasari en *Las Vidas* (1550), texto generado en plena renovación de lo clásico, acabaría con la figura humilde de los artistas otorgándoles un origen aristocrático y las más altas distinciones a la par que insistió nuevamente en la dignidad de su oficio, definiendo a Dios como primer pintor, en los mismos términos empleados

---

<sup>674</sup> RIELLO VELASCO, José María: “«Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)». Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”, *Anales de Historia del Arte*, nº 15, 2005, pp. 179-195. Vicente Carducho habla, en este sentido, de la nobleza política, natural y moral en la pintura: “La primera (...) no hay quien lo dude, pues están llenas las historias de quanta estimación ha sido en los juicios de los monarcas, Reyes, Príncipes y filósofos (...) que participe de la nobleza natural (...) tampoco hay duda; porque la Ciencia es un conocimiento de la cosa mediante la causa, por la cual es (...) y Arte es un hábito operativo (...) por el uso del ánima en la mente, en cuanto es racional y semejante a Dios, y a los Ángeles, que es la parte que le toca a la Ciencia, y lo que le toca al Arte, es lo que obran juntas ánima y cuerpo, lo divino y lo irracional (...) también le pertenece la nobleza moral (...) pues por medio de la Pintura ha pretendido la Santa Madre Iglesia, se convierta la criatura a su creador (...)”. CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1979, pp. 136-137.

<sup>675</sup> Según Pacheco, la pintura es ofrecida a Dios como sacrificio de nuestras manos “(...) porque cuando son enderezadas a este fin, Él las adorna y les imprime el carácter de la celestial nobleza, como supremo artífice”. PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Edición de Bonaventura Bassegada i Hugas. Madrid, Cátedra, 2001, p. 239.

<sup>676</sup> BATTISTA ALBERTI, Leon: *Tratado de pintura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 77.

<sup>677</sup> MARANI, Pietro C. *Leonardo. Catálogo completo*. Madrid, Akal, 1992, p. 10.

por Francisco de Holanda en *De la Pintura Antigua* (1548)<sup>678</sup>. Por una senda similar transcurrió el cardenal Paleotti en su *Discurso en torno a la imagen sagrada y profana* (1582) calificando de noble a la pintura por ser fiel reflejo de la palabra de Dios y por sus valores pedagógicos. Finalmente, entre los españoles puede comentarse el discurso inicial de Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia General* (1600), de raigambre teológica, en donde se afirmaba “que las artes eran nietas de Dios, e hijas de la naturaleza”<sup>679</sup>, y *Los Discursos Apologéticos* de Alonso de Butrón (1626), defendiendo el papel de la pintura “como remedio de las obras de Dios, y una emulación de la naturaleza pues no se halla cosa que aquella críe, a la cuál ésta no la copie y felicísimamente perpetúe”<sup>680</sup>, relaciones compartidas con otros destacados teóricos como Vicente Carducho (1633), Francisco Pacheco (1649) y Antonio Palomino (1715-1724), hecho suficientemente indicativo de una continuidad en la línea discursiva<sup>681</sup>.

Entre los caminos más seguros y afortunados que se pusieron en práctica para incluir el ejercicio plástico en el sistema de las artes liberales, aludiendo tanto a su utilidad social como al contenido intelectual que se le presuponía al basar su producción en el estudio de reglas y leyes, se apostó por emparentarla con otra, especialmente la geometría, de la que dependía el dibujo, una de las bases para la puesta en práctica del sistema de perspectiva cónica que brindó la posibilidad de plasmar las tres dimensiones aplicando reglas científicas. El *arti del disegno*, como abstracción intelectual, fue el punto de partida indispensable para cualquier composición porque remitía en última instancia a la primera expresión creativa derivada de la imaginación denominada también como Idea<sup>682</sup>.

La tendencia a elaborar complicados parangones entre lo pictórico y el conjunto de las artes liberales influyó, naturalmente, en la España de los siglos XVII y XVIII.

---

<sup>678</sup> “Dios es pintor muy a la clara y que en sus obras se contiene todo el ejemplo y sustancia de tal arte”. HOLANDA, Francisco de: *De la pintura antigua; seguido de El diálogo de la pintura*. Madrid, Visor, 2003, p. 19.

<sup>679</sup> GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid, Pedro Madrigal, 1600, f. 9.

<sup>680</sup> BUTRÓN, Don Juan Alonso de: *Discursos apologéticos*. Madrid, Luis Sánchez, 1626, f. 2.

<sup>681</sup> “En tres estados se considera la imagen de Dios en el hombre: Naturaleza, Gracia y Gloria. Se relacionan a su vez con tres modos de pintar: al temple, al fresco y al óleo. Así la pintura es hija del divino aliento (...) Glóriese la pintura de que lo incorpóreo de sus obras le vincule la gloria de emular, con la debida reverencia, lo espiritual, e incorpóreo de tan soberanas imágenes”. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Volumen 1. Madrid, Aguilar, 1988, pp. 11-14.

<sup>682</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del arte. De platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Forma, 2003, pp. 172-187.

Alonso de Butrón aceptó como una verdad absoluta el parentesco de la pintura con todas las ciencias, afirmación también expuesta en el pleito que Vicente Carducho y otros pintores sostuvieron en 1629, logrando una sentencia favorable contra el fiscal de la Real Hacienda para quedar eximidos del pago de la alcabala<sup>683</sup>. En la misma línea, Palomino, hombre educado bajo los parámetros del Seiscientos, repitió que era “hija de todas las buenas artes, ilustrada de todas las ciencias, enriquecida de todo linaje de erudición; y sostenida en los dos polos de la filosofía y matemática”<sup>684</sup>, recogiendo así una tradición compartida, entre otros, por Pacheco<sup>685</sup>. El final de la dinastía de los Austrias derivó hacia un panorama confuso donde Palomino se convirtió en modelo literario durante la Ilustración. Como sus antecesores, elaboró una sintética reflexión sobre el arte a nivel teórico y práctico, iniciando, al mismo tiempo la historiografía artística con una base firme. El carácter totalizador de su libro se adelantó a la Enciclopedia, “con lo que coincidía en el talante de su forma expositiva y en muchos de sus mismos contenidos, participando, de algún modo, de la nueva orientación artística defendida por la Academia”<sup>686</sup>.

A modo de conclusión, se entró, a partir del segundo tercio del siglo XVIII, en un terreno dual, situado entre la tradición del Siglo de Oro y los nuevos aires impulsados por la razón. Los tratados experimentaron una notable diversificación, traducida en una actividad editora que multiplicó sus objetivos, abarcando desde traducciones, a diccionarios o libros de viajes. En el ámbito de la reflexión estética deben mencionarse el *Tratado de la Belleza de Mengs*, publicado por José Nicolás de Azara en 1780, como la base del nuevo clasicismo académico, y las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* de Esteban de Arteaga (1789), auténtico compendio de literatura, artes plásticas, poesía, música y teatro. Finalmente, se originaron al amparo de la Academia un buen número de textos doctrinales para complementar sus enseñanzas, incluidas las traducciones de ensayos clásicos, meritorios glosarios como el *Diccionario de las nobles artes de Diego Rejón de Silva* (1788) y, fundamental para el redescubrimiento de nuestra riqueza patrimonial, el *Viaje de España*, elaborado por

---

<sup>683</sup> LAFUENTE, José María: *El arte de...*, op. cit., p. 30.

<sup>684</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El museo pictórico...*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>685</sup> “En este ejercicio se halla tan poco trabajo y fatiga corporal que no hay hombre noble quien tal arte no agrade y deleite grandemente (...) también vemos que aunque el geómetra ocupa las manos tirando líneas (...) ninguno por esto ha dicho jamás que la geometría es arte mecánica, y lo mismo es en la música y otras artes porque aquella obra de manos es tan poca y ligera, que no sería justo decir que es ejercicio servil. La misma razón corre en la Pintura”. PACHECO, Francisco: *Arte de...*, op. cit., pp. 77-78.

<sup>686</sup> LAFUENTE, José María: *El arte de...*, op. cit., p. 31.



Antonio Ponz (1772-1794), inaugurador de una nueva actitud científica que motivó en el Romanticismo la aparición de una Historia del Arte nacional<sup>687</sup>.

### 5. 3. APUNTES SOBRE LA CONSIDERACIÓN DEL ARTISTA LIMEÑO DURANTE LA EDAD MODERNA

La aproximación a la figura del artista en Lima durante la época virreinal no está exenta de dificultades en el marco de una sociedad construida en torno al factor étnico. A partir de la promulgación de *Las Ordenanzas* por el virrey Francisco de Toledo (1573) comenzó un proceso de asentamiento administrativo y político, fraguado en la centuria siguiente, que tuvo como protagonistas a dos grupos antagónicos constituidos por una población urbana inserta en los organismos gubernamentales y administrativos: los peninsulares y los criollos. Los segundos, aunque gozaron de derechos reconocidos, tuvieron una historia jalonada de revueltas, exigiendo el mismo estatus que los españoles. Por debajo de ellos se situaron los mestizos, integrados dentro de la escala social aunque exentos de privilegios, los indios, grupo eminentemente rural, y los negros.

Dentro de este contexto complejo, caracterizado por la constante mezcla de razas, vivieron aquellos personajes capaces de conformar una etapa creativa de excelentes resultados<sup>688</sup>. Ciertamente, debido al anonimato de muchas piezas carecemos de datos para conseguir una visión unitaria, situación agravada por la inexistencia de un *corpus* documental consolidado. La plástica peruana en general y limeña en particular, fue construida mediante sucesivos fenómenos de asimilación y transformación de las corrientes estéticas importadas, adaptadas al gusto local. Fue a partir del Barroco cuando existió la libertad suficiente para que el arte pictórico fuese cultivado por criollos, mestizos e indios, tan diestros que empezaron a desplazar a los europeos, hecho que nos habla de una cierta equivalencia en el trabajo que equiparaba a las distintas etnias.

---

<sup>687</sup> *Ibíd.*, pp. 32-41.

<sup>688</sup> Véase para el entorno de la Nueva España: HALCÓN, Fátima: “El artista en la sociedad novohispana del Barroco”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 91-106.

En lo concerniente a la formación del individuo en las artes plásticas hay que señalar que el sistema de transferencia de ideas se hacía a través del gremio, institución que procedía del medievo, y que pasó a los centros urbanos de América. Nacieron por orden de los poderes municipales con el propósito de organizar la producción, controlar la formación, asegurar la calidad y proteger socialmente la labor del artesano. En Lima el primer gremio nació en 1549 y reunía a los carpinteros que buscaban reglamentar las condiciones del ejercicio profesional. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVI para que Juan de Illescas y Bartolomé Sánchez (1492-?) decidan promulgar las ordenanzas del primer gremio de pintores de la ciudad (1577).

La organización gremial se consolidó en el siglo XVII coincidiendo con una época de mayor estabilidad y de crecimiento de las ciudades, condiciones indispensables para el desarrollo de labores artísticas. La enseñanza que se transmitía era de carácter eminentemente práctico y estaba destinada a la creación de profesionales autónomos que actuarían sobre la sociedad. Para ello las cartas de examen eran requisito indispensable para el reconocimiento de la maestría en el oficio y debían ser avaladas por gremio y cabildo. Puede afirmarse que el taller gremial fue centro de producción, lugar de trabajo, aula de aprendizaje y espacio en el que se desarrollaron las escuelas regionales de pintura, originando puntos de inflexión en la Historia del Arte del Perú virreinal.

El gremio ejerció presión sobre el grueso de la sociedad controlando las calidades y los precios. El monopolio que establecieron trajo injusticias, competitividad y diferencias laborales entre varios de sus miembros que estallaron al promediar el siglo XVII, momento en que algunos maestros de la pintura buscaron organizarse de una manera similar a la de sus colegas sevillanos, para defenderse de la competencia desleal representada por obradores en los que se ejercía la profesión con propósitos comerciales. El detonante pareció ser la denuncia que presentaron ante la Audiencia de Lima los maestros Nicolás Pérez de León, Alonso de la Torre Guijamo y Bernardo Pérez Chacón contra el comerciante Diego Calderón<sup>689</sup>.

---

<sup>689</sup> Véase la transcripción completa en: SIRACUSANO, Gabriela: "Para copiar las «buenas pinturas» Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima", en *Manierismo y transición al Barroco*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 131-139.

Éste se hizo con los servicios de una serie de oficiales negros, a los que encargó efectuar copias de discreta calidad y bajo costo que posteriormente se pusieron a la venta. El 11 de enero de 1649 se reunieron los pintores con Pedro Bastante Zevallos para otorgar poder a tres de sus compañeros (Bartolomé Luys, Francisco Serrano y Juan de Arce) y solicitar la agremiación. El veinticuatro y veinticinco de febrero, una vez elegidos los alcaldes y a san Lucas como patrón, comenzó la redacción de las ordenanzas siguiendo el modelo sevillano<sup>690</sup>.

Una de las disposiciones prohibió el ejercicio del oficio a los que no superasen un examen que, en el caso de los pintores, consistía en dibujar una figura humana de pie, otra de medio perfil y una tercera de espaldas (de hombre, niño y mujer) para demostrar los conocimientos de simetría y el manejo de las proporciones. Seguidamente el candidato debía realizar un lienzo con una o más figuras al óleo, temple o fresco y, finalmente, enfrentarse a cuestiones sobre las reglas de la perspectiva y el uso de colores basándose en el cuerpo teórico que los tratadistas habían sistematizado<sup>691</sup>. Quedó también suprimida la enseñanza del arte a individuos con mezclas raciales que incluyeran componentes africanos, aunque nunca llegó a cumplirse. Finalmente, los maestros no podían trabajar en casa sin licencias del veedor y alcalde, ni vender las obras en calles y plazas. A pesar de los esfuerzos descritos nada impidió que Calderón continuase con las mismas prácticas. La agremiación no llegó a cristalizar por la ruina económica del maestro dorador Juan de Arce (act. 1612-m.1660), a lo que habría que sumar la dispersión del grupo original tras el terremoto de Cuzco (1650)<sup>692</sup>.

---

<sup>690</sup> Para un mayor detalle sobre el proceso de agremiación: WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670”, en *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 275-305, concretamente p. 293 y HARTH TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima virreinal”, en *Revista del ANP*, n° 1 y 2, tomo 28, 1963, pp. 104-218, concretamente pp. 139-145.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>692</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el...”, *op. cit.*, p. 293. A mediados del siglo XVII los artistas del virreinato peruano eran conscientes de ejercer una actividad liberal y de su autosuficiencia creativa. Véase, por ejemplo, que Mateo Pérez de Alesio, poco después de retratar al virrey García Hurtado de Mendoza (1590) se hizo llamar “pintor de cámara de su Señoría”, invocando para sí un estatus cortesano. Asimismo, Angelino Medoro firma en 1622, tras su regreso a Sevilla, una “Sagrada Familia con el Niño dormido” y Leonardo Jaramillo hace lo propio con la “Imposición de la Casulla a san Ildefonso” (1636), donde, según Luis Eduardo Wuffarden, “su firma aparece visible en un papel y la proximidad a ella de un escorpión sin duda alude al tópico de la envidia, lo que deja entrever un discurso subyacente acerca de la nobleza de la pintura”. Cfr.: *Ibid.*, p. 285. En Cuzco, Diego Quispe Tito firmaba la composición juvenil “Ascensión de Cristo” (1634) con caracteres muy visibles, precisando que la hizo “de su mano y a su costa”, además de su “Jesús entre los doctores” (1667) con la inscripción “Quispi Titu inga inbentó” y Juan Espinosa de los Monteros introducía su autorretrato en el “Éxtasis de santa Catalina” (h. 1669), junto a los escritores europeos que narraron la vida y los hechos milagrosos de la santa, demostrando el grado de reconocimiento que estos maestros disfrutaban en la sociedad andina contemporánea. Cfr.: *Ibid.*, pp.

El cambio en la consideración social de los pintores empezó a darse en Lima desde finales del siglo XVI a través de la introducción de autorretratos en imágenes extranjeras, que obviamente inspirarían a maestros de posteriores generaciones. Tenemos así constancia de que el pintor sevillano Domingo Carro se autorretrata en uno de los lienzos que componen la serie de pinturas del Convento de Santo Domingo (1608) y de que el italiano Angelino Medoro hizo lo propio en *La Multiplicación de los panes* (1612), custodiada en el Monasterio de las Descalzas de San José, poniendo en evidencia su primacía<sup>693</sup>. Con este mismo objetivo, parece ser que Basilio Pacheco se incluyó, orante, en la escena final del ciclo de San Agustín (h. 1745), dedicada al entierro del santo.

Recordemos como la propia efigie del pintor fue uno de los temas más trabajados durante el Barroco, ilustrándonos sobre su evolución física y anímica. Lo realmente llamativo, y que no es más que una consecuencia lógica de la tratadística, hemos de verlo en la importancia que se da al mismo hecho de pintar, asunto autónomo con iconografía propia<sup>694</sup>. En este sentido, podemos ilustrar los argumentos que aquí recogemos con un análisis meditado de dos posibles autorretratos en buen estado de conservación, cuyos autores desarrollaron su actividad durante la segunda mitad del siglo XVII y buena parte de la centuria siguiente, en un contexto de reivindicación creciente hacia la figura del pintor.

En el último tercio del siglo XVII la actividad sostenida de artistas autóctonos originó la eclosión de distintas escuelas regionales en los principales centros de poder.

---

299, 302 y 305. En torno a los artífices debió generarse un sentimiento de competición por recibir los mejores encargos que se acentuó en 1688, cuando los maestros españoles (José Espinosa de los Monteros, Marcos de Rivera, Lorenzo Sánchez de Medina y Gerónimo Málaga) se dirigen al corregidor para comunicarle que harían el arco del *Corpus* correspondiente a su gremio, excluyendo a los indios, por ser gente “que acostumbra a embriagarse” y a “levantar testimonio y juramentos falsos”. A partir de entonces, y en vista de la no solución al problema, la autoridad zanjó la cuestión dividiendo el gremio en dos agrupaciones de pintores. En 1786 aparece un expediente formado por D. Simón Zevallos, “cacique del gremio de plateros, pintores y otros”, noticia que demuestra la existencia de una corporación paralela, independiente de arquitectos y escultores, a cuya cabeza no figuraba un Maestro Mayor. GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 99-143; pp. 122 y 127.

<sup>693</sup> Para la serie de pinturas de Santo Domingo: STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: Conjunto Monumental de Santo Domingo*. Lima, Fondo pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1998; HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte*, n° 15, 2002, pp. 373-381 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750” en *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 307-363, concretamente p. 314. Sobre la pintura de Medoro: WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista, 1575-1610” en *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 257-273, concretamente pp. 268-269.

<sup>694</sup> CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel: *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001, pp. 51-52.

El prestigio creciente de los gremios y obradores, coincidió con un momento de asentamiento de las etnias que conformaban la sociedad virreinal, estableciéndose una simbiosis entre la producción pictórica y el emergente patriotismo criollo. La retórica barroca se empleó, a partir de notables despliegues ceremoniales, para proclamar con orgullo la pertenencia de las urbes a la cristiandad universal en pie de igualdad con respecto a la metrópoli<sup>695</sup>. Este proceso de autoafirmación coincidió en Lima con una nueva generación de pintores criollos, convocados en 1671 para sustituir las pinturas murales sobre la vida de san Francisco en el claustro del convento homónimo. Los cuatro individuos contratados eran por entonces profesionales de gran crédito en la ciudad: Francisco de Escobar (act. 1649-1676), Pedro Fernández de Noriega, Diego de Aguilera (1619-1676) y Andrés de Liévana, esclavo, cuya condición de maestro resulta llamativa. El primero de ellos, gozó de mayor prestigio porque ya en 1649 había recibido el encargo de ornamentar la capilla catedralicia de las Ánimas, en la que se conserva una Resurrección de Cristo (Fig. 1), cuya expresiva interpretación indica la plena consolidación de un naturalismo que venía cultivándose de manera experimental desde comienzos del Seiscientos, sustituyendo el mundo místico y refinado de la impronta italiana por una mirada hacia lo cotidiano combinada con la serenidad veneciana, coincidente con las doctrinas de sencillez y humildad defendidas por las órdenes mendicantes<sup>696</sup>.

La primera de las piezas analizadas, distribuida en dos sectores con sendos planos en profundidad, se trata de un óleo sobre tela, bien conservado y datado en 1671. La pintura de gran formato recoge la *Profecía de la venida de san Francisco* a modo de preámbulo de la historia biográfica del santo, episodio que, junto con el hecho religioso, subraya la búsqueda persistente de los creadores capitalinos por ser reconocidos, como indica la incorporación del autorretrato de Francisco Escobar, acompañado por su hijo, elaborando la imagen profética de san Francisco a partir de las indicaciones del beato Joaquín de Fiore (Fig. 2).

El artista y su primogenitor, ricamente ataviados y conscientes de su importancia, interpelan y hacen partícipe al espectador del milagroso acontecimiento a

---

<sup>695</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge...”, *op. cit.*, p. 307.

<sup>696</sup> Véase para el tránsito de las formas italianas al naturalismo: STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: Conjunto...*, *op. cit.*, p. 31 y ss. y “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños”, *Cielo Abierto*, n° 27, tomo IX, 1984, pp. 26-37. Para la pintura de la Resurrección: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Cristo resucitado” en *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 104-105.

través de una fija mirada que supera los límites del cuadro. La imagen interpreta la figura del pintor-caballero, trabajada por los maestros españoles del Siglo de Oro, detenido ante el caballete y acompañado de sus atributos (paleta y pincel) en actitud reflexiva, potenciando el carácter intelectual del proceso creativo. La recia columna, empleada en primer término, permite un parangón visual entre san Juan Evangelista y nuestro artífice, que con este atrevido gesto se incluía en un lugar equivalente al del apóstol. La representación de san Francisco suspendido en el aire recuerda su condición de *Alter Christus* a la que alude la escena lateral, en donde se encuentra, bajo baldaquino, san Buenaventura, quien en la *Leyenda mayor* aseguró, con intención profética, que el santo de Asís adoptaría la forma de un ángel estigmatizado<sup>697</sup> (Fig. 3).



Fig. 1. *Cristo Resucitado*, Francisco de Escobar (atrib.), c. 1649, Catedral de Lima



Fig. 2. *Profecía de la venida de san Francisco*, Francisco Escobar, 1671, Claustro del Convento de San Francisco, Lima

<sup>697</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: "El arte y los sermones", en *El Barroco Peruano*. Vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 219- 313; pp. 225-226.



Fig. 3. *Profecía de la venida de san Francisco* (detalle), Francisco Escobar, 1671, Claustro del Convento de San Francisco de Lima

En el terreno formal se reelaboran los recursos compositivos de las pinturas importadas en la primera mitad del XVII, especialmente aquellos presentes en la serie sevillana de Santo Domingo. Ello se aprecia en la subdivisión de la escena en holgadas perspectivas con pisos en cuadrícula de recuerdo veneciano. En el caso que nos ocupa se combinó la austeridad del ámbito monástico con una arquitectura clásica, de líneas definidas, cercana al mundo cortesano, en sintonía con la noble presencia de Escobar, en cuya figura, y la de su hijo, parece concentrarse artificioosamente el foco de luz. Igualmente significativo de la influencia italiana es la introducción en el lado derecho de un paisaje con un nuboso celaje y extensiones de agua que reflejan la luz con delicadeza. En cambio, la incursión de “cuadros dentro del cuadro” se relaciona directamente con el novedoso estilo de Juan de Roelas, estando en consonancia con el naturalismo practicado en la ciudad del Guadalquivir. En esta misma línea se situaría la apuesta por una narración verosímil, presente en el tratamiento personificado de los personajes, tal vez tomados del natural, que conviven, en sugerente contraste, con el misterio de la revelación divina (Fig. 4).

El eclecticismo de la plástica limeña de finales del XVII queda expresado en el tratamiento lumínico, con algunos restos de tenebrismo, aplicado como una fórmula vacía y de escasa expresividad. La composición, manifiestamente equilibrada, evita los



movimientos agitados, dando como resultado un conjunto escenográfico de dinamismo mitigado, contrario al de otros episodios de la serie. Las elegantes figuras, de canon alargado y rostros graves, se refugian en una interpretación arcaizante, apostándose por una distribución sencilla que se adaptaba a la finalidad didáctica de los murales. Finalmente, a la desmaterialización de los volúmenes, acorde con la idea de belleza mística adecuada a la sensibilidad local, se suma una limitada gama cromática de tonos ocres, marrones, grises y especialmente intensos rojos que animan la composición con una cierta calidez tonal.

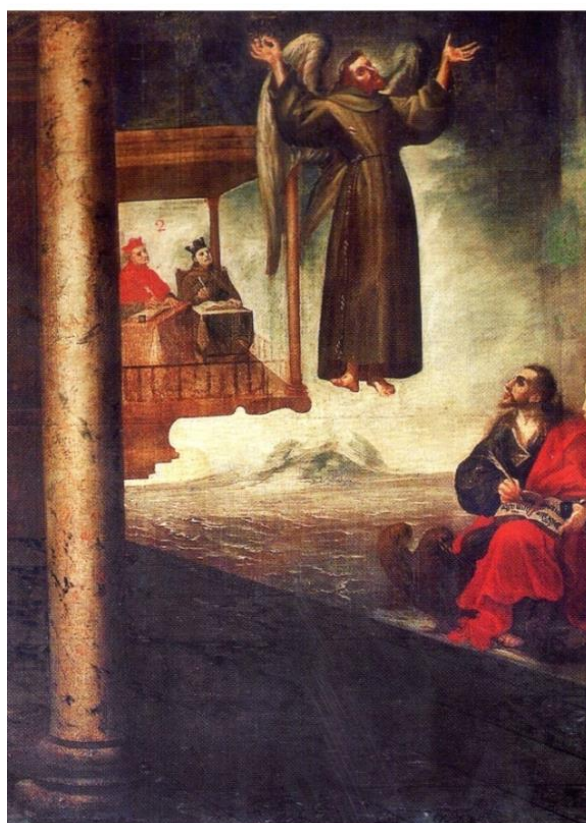


Fig. 4. *Profecía de la venida de san Francisco* (detalle), Francisco Escobar, 1671, Claustro del Convento de San Francisco de Lima

El segundo ejemplo que vamos a tratar someramente pertenece al pincel de Cristóbal Lozano, pudiendo ser fechado hacia 1730 si atendemos a los caracteres formales de su etapa juvenil, influida por la constante circulación de piezas cuzqueñas en la capital, que transformaría radicalmente a partir del seísmo de 1746<sup>698</sup>. Dicha obra

<sup>698</sup> Recordemos que, avanzado el siglo de la Ilustración la pintura limeña comenzó un viaje de renovación hacia la estética del buen gusto, basado en los ideales franceses, que Lozano plasmó con excelentes resultados en el campo del retrato. Por el contrario, en el género religioso asumió los prestigiosos ejemplos del Siglo de Oro español, volviendo sus ojos al concepto de mimesis, expresado en clave local. Véase: BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo



de gran formato, ubicada en la Iglesia de San Pedro de Lima, está firmada, prueba fehaciente de orgullo, y complementa la ornamentación de la capilla dedicada a san Luis Gonzaga situándose en la parte superior de los muros laterales. En el sector derecho se encuentra representado el momento en que el religioso de origen italiano es recibido en el noviciado de la orden jesuita en Montecavallo, uno de los hechos más importantes de su vida<sup>699</sup> (Fig. 5).

La composición, distribuida en dos secciones empleando el recurso ya comentado de la columna, alude a las monumentales representaciones religiosas que Lozano abordaría durante su etapa de madurez. En primer lugar, podríamos detenernos en analizar el acertado contraste, de indudable acento Barroco, establecido entre los grupos repartidos por la escena, trabajados con una palpitante veta realista en la que cada integrante da forma a un estudio fisonómico plenamente individualizado e inspirado en la observación del natural, retomando vías expresivas utilizadas en la centuria precedente y anticipando las altas cotas de calidad que nuestro artista alcanzó en la retratística.

Así pues, hacia la izquierda del observador se aprecia una galería de jesuitas tocados en animada conversación cuya ordenada y cuidadosa disposición, entre una columnata corintia sobre escalinata, refuerza la sensación de ajetreo presente en el otro lado del cuadro en la que una impaciente multitud es testigo del histórico evento. El punto de unión entre ambos conjuntos lo encontramos en el personaje laico apoyado sobre una balaustrada que observa atentamente la parte central, guiando a través de su disposición corporal la mirada del espectador. Con esa misma intención, mediante la utilización de un claroscuro matizado, se tiende a aumentar la luminosidad en la parte derecha del lienzo, situación demandada debido a la agitación provocada por una serie de individuos pintados en variadas actitudes expresivas de devoción y lamento, subrayando la importancia que en el Barroco jesuita adquirió la denominada teología de los afectos.

---

XVIII” en *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP y Fundación Manuel J. Bustamante, 2015, pp. 423-447; pp. 427-429.

<sup>699</sup> ESTABRIDIS CARDENAS, Ricardo: “Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas” *Illapa*, n° 10, 2013, pp. 36-47; pp. 38-39. Para un conocimiento más preciso sobre el recorrido vital de san Luis Gonzaga deben consultarse las pp. 39-43.



Fig. 5. *Ingreso de san Luis Gonzaga al noviciado jesuita*, Cristóbal Lozano, 1730, Iglesia de San Pedro, Lima

Entre ellos el joven Gonzaga de perfil, ataviado con un llamativo manto rojo de marcados pliegues, se inclina ante el Padre Aquaviva, quien lo recibe con un afectuoso abrazo. Delante, sobre un piso de baldosas ajedrezado que contribuye a una perspectiva más profunda, corona, cetro y globo terráqueo ponen de relieve las dignidades rechazadas por Luis de su ilustre casa Gonzaga<sup>700</sup>. Todo queda completado por un cortejo de sofisticados personajes elegantemente ataviados, a menor altura que el resto, estimulando la inestabilidad y acentuando la sensación de *horror vacui*. Situados delante de un arco, orientan la atención hacia una figura vestida de gris y ocre, quien dirige la mirada hacia el espectador mientras que levantando los brazos hacia la acción central se erige como presentador del acontecimiento.

En palabras de Ricardo Estabridis: “El excelente tratamiento pictórico de ese rostro y el hecho que el personaje mire al espectador nos hace pensar en un retrato, que bien podría corresponder al del pintor Cristóbal Lozano. Los caracteres fisonómicos de un mestizo hispanoamericano y la edad reflejada en su rostro, la que se aproxima a los treinta y un años, los que tendría el pintor por esa fecha, en base al año de natalicio que hemos consignado (...), nos ayuda a reforzar la hipótesis”<sup>701</sup>. El marco escenográfico de

<sup>700</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>701</sup> *Ibíd.*, pp. 44-45. En nuestro caso, creemos que se trataría, más bien, de una representación del comitente.

influencia clasicista, acompañado de dos fugas laterales en los extremos que abren la representación con un nuboso celaje, parece estar en consonancia con la magnitud del hecho plasmado. Finalmente, a un trazo anatómico sencillo, perfeccionado en décadas posteriores, se une un cromatismo limitado de marrones, negros, grises, azules, apagados amarillos y vibrantes toques de rojo, que como en el caso de la pintura de Escobar, se convierten en las notas de color predominantes.

Cambiando de tercio, en el terreno lúdico y solemne de la fiesta conservamos dos episodios que prueban el arraigo y la difusión en el imaginario colectivo de las ideas que venimos apuntando, aderezadas por un criollismo orientado a exaltar las excelencias locales. Nos referimos, por un lado, a la *Fiesta de los profesores de las Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura* (1659), acontecida durante las celebraciones por el nacimiento del príncipe Próspero de Austria y que contó con un carro de las Artes, obra de Asensio de Salas, guiado por la poesía. Se ornamentó con la alegoría de la pintura, recogida en el tratado de Vicente Carducho, aludiendo que ésta servía de maestra a la monarquía hispánica. Para fortalecer el mensaje alrededor del carro desfilaron individuos caracterizados como artistas famosos de la historia<sup>702</sup>. Ya en el siglo XVIII, con motivo de la ascensión al trono de Carlos III (1760), Cristóbal Lozano exhibió como obsequio al nuevo monarca un lienzo de *La Envidia*, hoy no conservado, con una extensa leyenda en latín que aludía a la nobleza y liberalidad del ejercicio artístico, mostrando a la Pintura sobre una peana con escudos de Castilla, León y Lima siendo acompañada por Mercurio y las artes mecánicas al pie. Fue a partir de entonces cuando el marqués de Sotoflorido elogió públicamente a Lozano, comparándolo con las figuras capitales del Renacimiento, dando así origen a su fortuna crítica<sup>703</sup>.

Igualmente, en los años centrales del setecientos conviene prestar atención a los testamentos e inventarios de bienes, fuentes manuscritas que favorecen el estudio del entorno social y personal de los artífices. El desempeño como coleccionistas de

---

<sup>702</sup> RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal: siglos XVI-XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 102-104.

<sup>703</sup> Consúltase: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “La reina de las artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, *Illapa*, n° 7, 2010, pp. 51-61. Para Lozano: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristobal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 298-316, “Academia y academicismos en Lima decimonónica”, *Tiempos de América*, n° 11, 2004, pp. 77-90 y KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “De Ruíz Cano a Unanue: Arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, n° 1, vol. 29, 2006, pp. 107-120.

determinados comitentes cultos y de gustos cosmopolitas resultaron decisivos para la reconversión estilística de algunos autores, suponiendo así el discurrir del arte limeño por renovados, e incluso inexplorados, cauces creativos. En algunos casos la documentación atestigua como reconocidos pintores, y algunos que actualmente nos resultan desconocidos, eran los responsables de elaborar las tasaciones de las galerías pictóricas y se presentaban ante la autoridad como Maestros Inteligentes del Arte de la Pintura, destacando así la dignidad de su ocupación. En esta tesitura favorable, algunos particulares adquirirían incluso retratos de artistas, elaborados por otro compañero de profesión, situación que, tal vez, no fuese aislada<sup>704</sup>.

Para finalizar, varios fueron los intentos de dotar a Lima de una Academia, alentados por la progresiva consolidación de su similar mexicana. Las academias americanas fueron establecimientos controlados por el Estado y sus integrantes quedaron sujetos a una estricta normativa y a un plan de estudios reducido a principios fijos. La relativa libertad de la que gozaron los aprendices del gremio, tanto de tiempo como de gusto, que les permitió desarrollar las facetas de su talento artístico, fueron perdiéndose progresivamente. Los artistas quedaban separados de los artesanos y sus creaciones se pusieron bajo el servicio de la idea centralizadora del despotismo ilustrado. Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811) en *El Libre Ejercicio de las Artes* (1785) impulsó definitivamente la decadencia del gremio, siguiendo los escritos de Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802) que los definía como una entidad opuesta al progreso industrial por su carácter monopolista. Las Cortes de Cádiz acabaron decretando en 1813 la libre explotación de la industria y el libre ejercicio de oficios.

La noticia más temprana sobre la fundación de una Academia en Lima está relacionada con la llegada del pintor José del Pozo (1757-1830) en una expedición capitaneada por Alejandro Malaspina, que arribó al Callao en 1790. El artista sevillano, tras varios meses trabajando en la Ciudad de los Reyes, decidió establecer una escuela de dibujo en su casa, que permaneció activa durante más de dos décadas. No iba

---

<sup>704</sup> Véase por ejemplo la colección pictórica de María de los Olivos, tasada por Lorenzo Ferrer y Cristóbal Lozano (1738). AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 296, 1738, ff. 54-58v. El intelectual criollo Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765) contaba entre sus cuadros con un retrato “de un pintor nombrado D. Lorenzo Ferrer, de Lozano”. AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, n° 83, 1765, f. 482.

dirigida a futuros artistas profesionales sino al creciente sector de aficionados de las élites que veían en el cultivo de las artes un entretenimiento de carácter intelectual:

“Don Joseph del Pozo, profesor de Pintura, individuo de la Real Academia de Sevilla, (...) se ha propuesto el laudable objeto de sacar partido en beneficio público de los momentos desocupados, que le proporciona su actual situación (...) ha abierto una Escuela de Diseño (previas licencias necesarias) el lunes 23 del corriente en la Casa número 817 sita enfrente de la cerca de Santo Domingo á los que quieren aplicarse á un estudio tan útil y ameno, mediante la contribución de seis pesos mensuales. El tiempo destinado para las lecciones facultativas es desde las siete á las nueve de la noche, en todos los días del trabajo”<sup>705</sup>.

Por otro lado, la necesidad de una enseñanza pública del dibujo era manifestada entre algunos integrantes de la administración virreinal. En 1793, el italiano Fernando Brambila (1763-1834) entró en contacto con el Virrey Gil de Taboada y Lemos (1736-1809), y causó admiración por su dominio de la perspectiva, ejemplificada en acuarelas y dibujos que recogían las innovaciones urbanísticas de la Lima cosmopolita. Este mismo artista remitió un proyecto de contrato desde Montevideo, detallando las condiciones para instalarse en la ciudad como maestro de arquitectura y comprometiéndose a fundar una escuela que dirigiera el dibujo hacia una aplicación práctica para la industria y el artesanado. Esta iniciativa no llegó a concretarse por el éxito de Brambila en Madrid como dibujante de los Reales Sitios, hecho que le obligó a permanecer hasta su muerte en la capital de España<sup>706</sup>.

Finalmente, el pintor quiteño Francisco Javier Cortés (1770?-1841), que pasó al Perú en 1809 en la expedición de Ruíz y Pavón, aparece también vinculado a la formación académica al ser nombrado maestro de dibujo para el Colegio de Medicina de San Fernando (1808)<sup>707</sup>. Desde ese momento no hubo intención de fundar una academia en Lima hasta el momento en que José Luis Munárriz plantea su creación bajo el patrocinio de san Hermenegildo (1812).

---

<sup>705</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Academia y academicismos...”, *op. cit.*, p. 80.

<sup>706</sup> SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición Malaspina*, vol. I. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, p. 237.

<sup>707</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Academia y academicismos...”, *op. cit.*, pp. 81-82.

#### 5. 4. LA ACADEMIA DE SAN HERMENEGILDO (1812)

El reinado de la dinastía borbónica, acontecido una vez concluida la Guerra de Sucesión (1701-1713), produjo la sustitución de la Casa de Austria en el poder y cambios destacados en todos los órdenes de la vida dentro del territorio hispánico, especialmente señalados bajo el reinado de Carlos III (1759-1788), responsable de decisiones que modernizaron sus dominios como la introducción del libre comercio o la creación de las Sociedades de Amigos del País. En el caso hispanoamericano se asiste a una apertura progresiva hacia el exterior y una incorporación a la dinámica del progreso que alcanzará su cénit tras la Independencia<sup>708</sup>.

Las nuevas formas del siglo XVIII europeo tuvieron su reflejo en una serie de prácticas, dentro del marco de la Ilustración, cuyo principal objetivo era obtener la felicidad plena en las sociedades, empleando la luz ofrecida por el cultivo de la razón. De la aplicación de los resultados de las ciencias naturales provendría el progreso social porque permitía, en última instancia, el conocimiento de la propia realidad. Este hecho sería decisivo para difundir desde la prensa escrita el valor de lo autóctono en el contexto del criollismo<sup>709</sup>.

Lima recibió el impacto de las reformas borbónicas e inauguró una etapa de transición marcada por los intentos de la metrópoli de recuperar la grandeza del Imperio en el Nuevo Mundo. En el ámbito económico la Ciudad de los Reyes perdió la hegemonía del mercado de la plata y dejó de ser el principal centro distribuidor, debido al contrabando desarrollado por los navíos de registro. El encarecimiento de los productos de primera necesidad, el aumento de la presión tributaria, la inseguridad y el desmembramiento del Perú desataron una fuerte actitud crítica contra el despotismo

---

<sup>708</sup> El interés por la labor de Carlos III durante su reinado ha motivado la existencia de una nutrida bibliografía, producto en algunos casos de importantes exposiciones y congresos. Entre los estudios más notables conviene señalar: DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza, 1990. En él se encontrará toda la bibliografía de referencia.

<sup>709</sup> Como fue el caso del *Mercurio Peruano*, periódico bisemanal publicado en Lima desde 1791 a 1795. CLÈMENT, Jean-Pierre: *El Mercurio Peruano, 1790-1795*, 2 vols. Frankfurt, Iberoamericana, 1997-1998; DE LA PUENTE Y CANDAMO, José Agustín: “La idea del Perú en el *Mercurio Peruano* y en la *Revista de Lima*”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 20, 1993, pp. 45-50 y NIETO VÉLEZ, Armando: “Ideología de la Ilustración en el *Mercurio Peruano*”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, n° 20, 1993, pp. 29-32.

ilustrado y sus representantes que supuso, especialmente a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la consolidación de las teorías liberales y enciclopedistas<sup>710</sup>.

El catastrófico terremoto de 1746 fue el punto de partida de esta renovación porque impulsó la fundación de centros de actividad científica y cultural. El sismo, acontecido bajo el mandato de José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (1745-1761), está en el origen de la modernización urbanística de Lima siguiendo las novedades estilísticas procedentes de la corte de Madrid. A los aportes del Rococó francés, siguieron las ideas estéticas del Neoclasicismo, aquellas con las que mejor se identificaba el pensamiento oficial ilustrado y que fueron escasamente difundidas en las regiones del Altiplano peruano, hecho que generó un conjunto de respuestas propias con las que se inició el ocaso de las tradiciones artísticas virreinales. Fue el presbítero Matías Maestro (1776-1865), alabado en textos de la época como escritor, arquitecto, diseñador de ornamentos y pintor, el árbitro indiscutido del buen gusto, liderando a numerosos artífices que transformaron la fisonomía de la ciudad a costa de la destrucción de varios retablos barrocos<sup>711</sup>. El movimiento telúrico despertó, como hemos venido apuntando, el interés de las élites en la apertura de instituciones que siguieran el modelo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1752).

La Academia de Bellas Artes de San Fernando, que existió bajo la forma de una junta preparatoria desde el 18 de julio de 1744, fue fundada oficialmente el 12 de abril de 1752 y gozó de una situación privilegiada como nos refieren los estatutos de 1757. Tras su inauguración se permitió la preparación de otros espacios públicos destinados a las Bellas Artes tanto en España como en el extranjero, siempre que la academia madrileña diera cuenta al Rey de su validez, interés y medios para subsistir<sup>712</sup>. En este

---

<sup>710</sup> Sobre las causas, desarrollo y consecuencias de las reformas borbónicas puede consultarse: EUGENIO MARTÍNEZ, María de los Ángeles: *La ilustración en América (siglo XVIII): pelucas y casacas en los trópicos*. Madrid, Anaya, 1988 y ACEVEDO, Edberto Óscar: *Ilustración y liberalismo en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2010. No hay que olvidar el clásico estudio: VARGAS UGARTE, Ruben: *Historia del Perú*, vols. III y IV. Buenos Aires, Lib. Studium, S.A., 1956-1957.

<sup>711</sup> Matías Maestro se formó como dibujante en Vitoria, iniciándose en el arte bajo la influencia de las escuelas promovidas por el círculo ilustrado de la Sociedad de Amigos del País en la década de 1770, año en el que pudo entrar en contacto con Justo Antonio Olaguibel (1752-1818), introductor de la arquitectura neoclásica en el País Vasco. En 1780 se encuentra en Cádiz y cinco años después en Lima. Allí se ordenaría presbítero en 1792 y debido a su amistad con el arzobispo González de la Reguera empezó a colaborar con las obras de reformas impulsadas por el gobierno eclesiástico. WUFFARDEN, Luis Eduardo: "Ilustración versus tradiciones locales, 1750-1825" en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 365-401. Estos datos aparecen recogidos en la p. 380.

<sup>712</sup> Para la Academia de Madrid consúltese: BÉDAT, Claude: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística*

contexto, se erigieron academias en los territorios de ultramar, quedando anexadas a la protección real. En el caso de la Nueva España su origen debe rastrearse en 1781 asentándose sobre experiencias anteriores que se venían desarrollando en la Casa de la Moneda. Esta escuela provisional se alzó en academia el cuatro de noviembre de 1785, respondiendo en su organización interna a los patrones ya fijados en la Península<sup>713</sup>. No obstante, la institución acabó convirtiéndose en un mecanismo de enseñanza que no abordó con suficiencia el debate artístico planteado en los años finales del siglo XVIII. La corte misma desconfiaba de la capacidad del americano para alcanzar las expectativas técnicas y estéticas exigidas. Así en 1796 se envían reproducciones para ser valoradas y el resultado fue negativo con críticas que insistían en el desconocimiento de la composición, distribución, proporciones y ornato<sup>714</sup>.

La Academia de San Carlos transformó, entre 1781 y 1821, las prácticas del medio artístico y su significado histórico, desmanteló el sistema gremial, las iniciativas individuales, paralizó la producción de imágenes y generó una quiebra en los modelos transmitidos por aquellas dinastías familiares que habían dado forma a una tradición extendida y aceptada por el público. El resultado fue una producción pictórica que no alcanzó el atractivo de los maestros precedentes aunque indudablemente ayudó a consolidar la corriente neoclasicista en México<sup>715</sup>.

La Academia de Bellas Artes de San Hermenegildo de Lima, aunque por ahora no tenemos noticias de que llegara a fundarse, aparece referida en un documento fechado el 25 de abril de 1812. Podría ser un informe pedido para comunicar el estado de la enseñanza de las Bellas Artes, o bien un escrito redactado a iniciativa particular por José Luis Munárriz, académico de honor y secretario general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1807, dirigido al secretario de Estado y del

---

en la España del siglo XVIII. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989; AZCUE BREA, Leticia: *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, 2 vols. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992 y NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

<sup>713</sup> La Academia de San Carlos de México cuenta con una extensa monografía y estudios de referencia: CHARLOT, Jean: *Mexican art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin, Texas, University of Texas Press, 1962; MOYSSÉN, Xavier: "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 34, 1965, pp. 15-29; BROWN, Thomas: *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, 2 vols. México, D.F., Secretaría de Educación Pública, 1976 y BÁEZ MACÍAS, Eduardo: *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Ciudad de México, ENAP, 2009.

<sup>714</sup> AA.VV.: *Pintura...*, op. cit., p. 50.

<sup>715</sup> CUADRIELLO, Jaime: "La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo", en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 205-242.



Despacho desde Retorta. No hay que descartar que este escrito nazca impulsado por el conocimiento que Munárriz tenía de los trabajos que la Regencia había mandado emprender a la Comisión de Instrucción Pública, basándose en otras propuestas que ya se habían presentado en la secretaria del Estado sobre la necesidad de inspeccionar el estudio de las nobles artes<sup>716</sup>.

El “Plan Gubernativo del estudio de las nobles artes” consta de cinco capítulos sobre las academias y escuelas, ejercicios de las artes, obras públicas y antigüedades<sup>717</sup>. Lo novedoso es que propone la desaparición de las academias peninsulares y la adición en América, a la que ya existía en México, otra en Lima, bajo el control de la de Madrid. Se generaba así una nueva distribución territorial de estos organismos, caracterizada por el centralismo:

“Las Academias de Nobles Artes serán tres en toda la extensión del territorio español: una en la España Peninsular, y dos en la Ultra-Marina. Las dos de la segunda será la ya existente en México Real Academia de Nobles Artes denominada de San Carlos para la América septentrional, y la que se establecerá en Lima para la América meridional con el título de Real Academia de Nobles Artes denominada de San Hermenegildo”<sup>718</sup>.

La academia limeña, que gozaría de cierta independencia, tendría la misma dotación presupuestaria que las dos restantes, concretamente de doce mil quinientos pesos anuales, idénticos estatutos que la de San Fernando y estaría bajo protección del Virrey, que nombraría como viceprotector a un “consiliario que sobresaliere en su celo”<sup>719</sup>. En Madrid el papel jugado por los profesores (artistas) fue secundario y a los consiliarios se les confió las decisiones importantes relativas tanto a la organización administrativa como a la dirección de los planes de estudio.

Los altos cargos de poder de la academia eran nombrados por la autoridad real, como en Lima, y ejercían su poder como sustitutos del monarca. Ilustrativos son los Estatutos de 1757 que refieren que: “Los Confiliarios han de fer convocados, y afsistiràn con voz y voto en todas las Juntas Particulares, Generales, Ordinarias, y Públicas; Y en cafo de faltàr el Protectòr, y Vice-Protectòr las conovocarà y prefidirà el Confiliario mas antiguo. El principal deftino de los confiliarios ha de fer tratar, y

---

<sup>716</sup> NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de...*, op. cit., p. 21.

<sup>717</sup> Archivo General de Indias (en adelante AGI): *Anteproyecto para la Academia de San Hermenegildo de Lima*. Indiferente, nº 1525, 1812, ff. 1-26.

<sup>718</sup> *Ibíd.*, ff. 1-1v.

<sup>719</sup> *Ibíd.*, ff. 1v-2v.

refolver todos los negocios de gravedad”<sup>720</sup>. Se concedía también papeles destacados al secretario, como ayudante del viceprotector, y a los académicos de honor que debían asistir a asambleas generales y públicas. En Lima el papel del consiliario era mayor, fijando su número en veinte como mínimo: “El Ayuntamiento elegirá nueve sujetos distinguidos por su clase, empleos o literatura, y por su amor a las Nobles Artes”<sup>721</sup>. Éstos una vez congregados seleccionarían a los once restantes e informarían de su decisión al Virrey.

Los elegidos serían los responsables de controlar las labores del profesorado actuando como inspectores, asistir por turnos semanales a las horas de estudio y velar por el orden. Su asistencia sería comprobada por una lista personal que se remitiría a la Junta<sup>722</sup>. Por otra parte, los académicos (honorarios, de mérito o consiliarios) debían gozar, como en Madrid, de privilegios propios de la nobleza, en consonancia con una época caracterizada por el deseo de ascenso social que se encontraba especialmente presente entre los comerciantes burgueses de ciudades portuarias<sup>723</sup>.

En lo relativo a la enseñanza se aportaban pocas novedades, siguiéndose los parámetros establecidos por Madrid en cuestiones de horarios y duración de las asignaturas. La entrada quedaba reservada a discípulos de artistas y era bien visto que éstos acudiesen a las clases de diseño o modelado, consideradas útiles para el progreso personal. En Lima se incluyeron las siguientes materias:

“Los del Antiguo, o del yeso, del Natural o del modelo vivo, de perspectiva, de geometría, práctica de arquitectura y el curso de Matemáticas. La arquitectura se estudiará en dos salas; en una se enseñarán los cinco órdenes de ella por Vignola, y en la

---

<sup>720</sup> RAMÍREZ, Gabriel: *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Casa de D. Gabriel Ramírez, Impresor de la Academia, 1757, pp. 15-16.

<sup>721</sup> AGI: *Anteproyecto...*, *op. cit.*, f. 3v.

<sup>722</sup> *Ibíd.*, ff. 4-4v.

<sup>723</sup> Los Estatutos de 1757 otorgaron a la Academia la obligatoriedad de dirigir la vida artística de España, la concesión del título de “Real Academia de San Fernando”, de “Casa Real” al edificio donde residía y la posibilidad de usar su propio sello y escudo de armas. Por otro lado, los académicos y profesores fueron considerados nobles “con todas las inmunidades, prerrogativas y efenciones que la gozan los Hijos-Dalgo de Sangre de mis Reynos: y mândo que fe les guarden y cumplan en todos los Pueblos de mis Dominios”. El conserje, portero y los alumnos pensionados o premiados, “ferân exentos de Levas, Quintas, Reclutas, Alojamientos de Tropas, Repartimientos, Tutelas, Curadurías, Rondas, Guardias y todas las demàs Cargas Concegiles”. Así mismo se concedía libertad a los académicos para ejercer libremente su oficio, tasar obras y dirigir o proyectar fábricas. RAMÍREZ, Gabriel: *Estatutos...*, *op. cit.*, pp. 94-97.

otra la invención, construcción y decoración de toda clase de edificios. Los estudios de principios desde las líneas geométricas y el adorno se harán en escuelas separadas”<sup>724</sup>.

Los directores se distribuirían por especialidad y “alternarán por años en la Dirección de las salas del yeso, y del modelo vivo: los de arquitectura harán lo mismo en las dos salas de su arte. El asiento será por antigüedad rigurosa”<sup>725</sup>. Los discípulos podían ser pensionados a Madrid con 400 ducados de vellón, para obtener el título de académico de mérito, durante cinco años (arquitectura) o tres (escultura, pintura o grabado)<sup>726</sup>. Como norma general no debían mandarse aprendices desde las academias americanas al extranjero, excepto si había obtenido algún premio y un informe positivo de la de San Fernando. La estancia debía ser máxima de tres años y el pensionado cumplir con el reglamento que se le impusiera<sup>727</sup>.

El reconocimiento al alumnado, que se daba cada tres años, se otorgaba a los asuntos que tradicionalmente fueron valorados, desde el siglo XVII, en la academia francesa por André Félibien (1619-1695): “tomados de la Historia Nacional, Eclesiástica o Civil, para que las Nobles Artes se consagren por este medio a celebrar, y transferir a la posteridad las glorias de la Patria”<sup>728</sup>. Estas piezas se mandarían a la academia de San Fernando por un tiempo de ocho meses para comprobar los progresos. También se otorgaban premios fuera del año de concurso general a los estudiantes más

---

<sup>724</sup> Para planes de estudio: AGI: *Anteproyecto...*, *op.cit.*, ff. 5-8. En la academia madrileña se apostó por diez salas: de matemáticas, principios, grabado de medallas, grabado de estampas, modelo de yeso, estudio de paños, del natural, arquitectura, geometría y perspectiva. Las dos últimas se unirían en 1763, a petición de Anton Raphael Mengs (1728-1779) y Felipe de Castro (1711-1765), con la clase de anatomía en tres cátedras, creando la base de lo que se consideraba la formación artística tradicional en Roma y París. Mengs y Castro coincidieron en sus planteamientos y fueron los dos puntales que dieron paso a un estilo plenamente neoclásico en la enseñanza. Por otra parte, en las salas superiores se encontraba el gabinete de Historia Natural, además de galerías con pinturas y diseños de arquitectura, mientras que el sótano albergaba la colección de moldes y estatuas. Igualmente desde 1777 se estableció para la apertura de espacios un horario de invierno (de 7:00 a 12:00 y de 15:00 a 19:00) y de verano (de 8:00 a 11:00 y de 16:00 a 18:00). Las clases eran nocturnas y a partir de 1759 fueron interrumpidas durante los meses de verano. BÉDAT, Claude: *La Real Academia...*, *op.cit.*, pp. 124-125.

<sup>725</sup> AGI: *Anteproyecto...*, *op. cit.*, f. 7v.

<sup>726</sup> *Ibíd.*, f. 9. La arquitectura ocupó el primer lugar dentro de las preocupaciones del grupo de ilustrados y artistas fundadores de la Academia de Madrid. Hay que tener en cuenta que en principio fue un organismo dependiente del Intendente Real de Palacio, en cuyas obras debían trabajar sus mejores alumnos. La crítica hacia la arquitectura española desencadenó una lucha contra el barroco debido a las ideas reformadas de los académicos, reunidos en torno a Antonio Ponz (1725-1792), Felipe de Castro (1711-1775) y Ventura Rodríguez (1717-1785).

<sup>727</sup> NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de...*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>728</sup> AGI: *Anteproyecto...*, *op. cit.*, fol. 9.

aventajados en el dibujo, en el modelado del grupo expuesto en la Sala del Natural (300 reales) y en la confección de cartones (500 reales), entre otros<sup>729</sup>.

Novedosa era la importancia otorgada en el capítulo quinto a la conservación y restauración de antigüedades o piezas arqueológicas, conocidas o aún no descubiertas, tanto en la Península como en los territorios de ultramar. Su control correspondería a personal cualificado (conservadores) y a los ayuntamientos, bajo la inspección, en el caso del Perú, de la Academia de San Hermenegildo: “Estarán a cargo de conservadores especiales, y en su defecto del respectivo Ayuntamiento, bajo la inmediata inspección de la Academia territorial”<sup>730</sup>. En cualquier caso, la actuación sobre los inmuebles no era libre y dependía de Madrid: “no se emprenderá restauración alguna de las antigüedades, ni se procederá a la ejecución o demolición de obra contigua a ellas, que por su proximidad perjudique a su vista o conservación, sin especial licencia del Gobierno, previo informe por la respectiva Academia”<sup>731</sup>.

Las escuelas de dibujo, como hemos señalado, tuvieron antecedentes en Lima en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Munárriz posiblemente debió conocer esta situación y así lo hace constar en el Plan Gubernativo, en la sección de “Escuelas de Nobles Artes”, añadiendo dos edificios fuera del seno de cada academia que en cuestiones de manutención estaban adscritas a las instituciones oficiales. De nuevo fue notable la presencia de consiliarios (hasta trece) en los asuntos más destacados. Por otro lado, la dirección la encabezarían seis directores por cada escuela, que debían alternarse en sus funciones, percibiendo cada uno tres mil reales de vellón<sup>732</sup>.

Las enseñanzas estaban distribuidas “en tres salas o departamentos; principios desde las líneas geométricas hasta el dibujo de cabezas, adornos y figuras”<sup>733</sup>. El horario y régimen de vacaciones del plan de estudios era similar al de Madrid: “Será de noche por espacio de siete meses y en cinco salas; las tres ya dichas, líneas geométricas hasta el dibujo de cabezas, adorno y figuras, la quarta del yeso o del Antiguo, y la quinta de

---

<sup>729</sup> *Ibid.*, ff. 12v-13v.

<sup>730</sup> *Ibid.*, f. 25.

<sup>731</sup> *Ibid.*, f. 25v.

<sup>732</sup> *Ibid.*, f. 16.

<sup>733</sup> *Ídem.*

Geometría práctica. La enseñanza del dibujo será por diseños de lapis y de ningún modo por estampas”<sup>734</sup>.

Los premios, esta vez cada dos años, siguen el mismo planteamiento ya mencionado aunque aumentan en número: “dos de a 300 reales de vellón al mejor Dibujo, y al mejor modelo de los concurrentes a la Sala del Yeso y dos de a 200 reales de vellón a los que le sigan en mérito; uno de 160 reales al mejor dibujo de la Sala de figuras, y otro de 100 reales al mejor dibujo en la del adorno”<sup>735</sup>. Las obras premiadas eran llevadas a la Academia territorial durante dos meses para que sirvieran de estímulo creativo. Además, estas escuelas podían conceder pensiones para estudiar en la misma provincia o para acudir a Madrid siempre que la dotación se emplease para la formación en pintura o escultura (tres años), grabado en dulce o hueco (cuatro años) y arquitectura (ocho años)<sup>736</sup>.

Munárriz se mostraba partidario en el capítulo dedicado al ejercicio de las nobles artes, tanto en la academia como concretamente en las escuelas de dibujo, de que los directores y académicos de mérito pudieran tasar con valor judicial las obras de arte<sup>737</sup>. Finalmente, en el capítulo cuatro considera que para el diseño de una obra debía superarse un examen y obtener posteriormente la aprobación de México y Madrid a través de una comisión conjunta que actuaría como mecanismo de control<sup>738</sup>.

La Academia de San Fernando recibió una copia de esta propuesta en 1813 y decidió archivarla. Al mes siguiente, en unos años convulsos tras la Guerra de la Independencia (1808-1814) y la promulgación de la Constitución de Cádiz (1812), se publicó el “Informe Quintana” cuya intención fue trazar unas líneas generales para remediar la situación de la enseñanza en el país. Ésta debía ser de acceso universal, gratuita y de metodología homogénea. En el tercer nivel de instrucción se situaron los estudios de nobles artes, que debían impartirse en las academias de Madrid, Valencia, Zaragoza, Valladolid, Sevilla, y las de ultramar<sup>739</sup>.

Pero la falta de coordinación entre estos organismos propició que las Cortes pidiesen la creación de una Academia Nacional, reduciendo las competencias de las

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, ff. 18v-19.

<sup>735</sup> *Ibid.*, ff. 19-19v.

<sup>736</sup> NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de...*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>737</sup> AGI: *Anteproyecto...*, *op. cit.*, ff. 21v-23v.

<sup>738</sup> *Ibid.*, ff. 23v-25.

<sup>739</sup> NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de...*, *op. cit.*, p. 26.

existentes y convirtiéndolas en meras escuelas de Bellas Artes. En 1814, tras la vuelta al trono de Fernando VII (1784-1833), D. Pedro Franco, viceprotector de la Academia de San Fernando, presentó un escrito titulado “Plan General de Restablecimiento” en el que planteaba cambios para recuperar el antiguo esplendor de las instituciones académicas. Esta propuesta, la de Munárriz y el “Informe Quintana” fueron sometidas al examen de una nueva comisión. Solamente la primera recibió la aprobación, debido posiblemente a que las restantes coincidían en puntos esenciales y daban un papel protagonista a las academias de ultramar. Pudiera ser que Pedro Franco, quisiera borrar, como Fernando VII, todo rastro de la etapa anterior, y siendo consciente de los brotes de independentismo en los virreinos, decidiese omitirlas, hecho que le valió el éxito, dejando finalmente el anteproyecto de Munárriz condenado al olvido<sup>740</sup>.

---

<sup>740</sup> *Ibíd.*, p. 24.

## 6. HISTORIA DEL COLECCIONISMO EUROPEO: DEL TESORO AL MUSEO PÚBLICO

### 6.1. DEFINICIÓN Y MOTIVACIONES DEL COLECCIONISMO

El coleccionismo, término difundido a finales del siglo XIX, se trata de una práctica ligada a la naturaleza social del ser humano desde tiempos prehistóricos que ha cruzado por diferentes campos económicos, sociales y culturales. Su objetivo es agrupar coherentemente en un mismo espacio, mediante adquisición o intercambio, un conjunto de artefactos ligados por propiedades afines y características comunes que establecen sus propias narrativas. Normalmente dichos atributos especiales pueden no coincidir con las funciones originales ya que cada individuo recoge, selecciona, ordena, clasifica y singulariza a los integrantes de la colección. Por tanto, estos elementos suelen liberarse de su función y utilidad primigenia, adquiriendo nuevos valores fijados por el coleccionista: intelectual, científico o estético<sup>741</sup>.

En el caso de los enseres artísticos reunidos tanto en domicilios privados como en instituciones públicas predomina la actitud contemplativa que deriva en una función expositiva. De esta dinámica, en la que los sentimientos y el gusto personal se integran en la obra artística nacen nuevos lugares de recepción como el museo, espacio racional concebido expresamente para la contemplación autónoma de la misma. Aplicando la museografía se clasifican y presentan al público una selección de objetos, otorgándoles un carácter unitario que facilita su observación. Al ofrecerse a la mirada del espectador se potencian los aspectos formales y los matices subjetivos, básicos durante toda la Edad Moderna para hablar de un coleccionismo renovado en el que las representaciones acaban transformándose en imágenes.

Existe la tentación de pensar erróneamente que toda reunión de cuadros es una colección artística cuando, en realidad, aquello que la define no es tanto el repertorio de bienes sino la relación que sus propietarios sostienen con ellos. El coleccionar se caracteriza, y así lo ha defendido parte de la historiografía sobre el asunto, por ser una modalidad de posesión y relación con las adquisiciones que implica un fuerte

---

<sup>741</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, p. 43.

involucramiento emocional, “llegando a establecer que la carta de naturaleza de un objeto coleccionado es su categoría de objeto pensado”<sup>742</sup>.

Jean Baudrillard indica la importancia de las apropiaciones intelectuales y las lecturas arrojadas sobre lo poseído, requisito clave para transformar el atesoramiento en colección, afirmando que “la posesión nunca es la posesión de un utensilio sino que siempre es la de un objeto abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. A este nivel, todos los objetos poseídos son objeto de la misma abstracción (...). Entonces se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstruir un mundo, una totalidad privada. El objeto abstraído de su uso se convierte en objeto de la colección”<sup>743</sup>. En la misma línea se expresa Pomian al hablar de los objetos naturales presentes en las *wunderkammer* renacentistas a los que se les atribuían poderes mágicos a raíz de su consideración exótica, evolucionando a *semiophores*, es decir, entes portadores de conocimiento y poder<sup>744</sup>.

En concreto, el coleccionismo artístico necesitaría, para formalizarse, la presencia de una percepción cultural y un gusto por lo poseído que facilite la estimación formal de la imagen al establecerse una relación directa. Es cierto que estos usos culturales aparecen frecuentemente ligados a otros más utilitarios, siempre en diferente proporción según la formación y los intereses del particular. A menudo las lecturas funcionales coexisten con las artísticas, localizándose en ciertos particulares limeños del siglo XVIII, como muchos de sus homólogos europeos, un tipo de coleccionismo que responde a percepciones familiares, devocionales, económicas y de propaganda política. Aun así, algunos personajes distinguidos atestiguaron a través de juicios críticos una relación íntima con las pinturas, fijando un sistema de preferencias que incidió decisivamente en el surgimiento y ocaso de determinadas corrientes estilísticas.

Dichas colecciones tendrían un valor formativo, transformando a sus creadores en directores de las tendencias más vanguardistas, siendo aquellos que con su acción alumbraron y guiaron a los artífices del período en la búsqueda de renovados caminos

---

<sup>742</sup> URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y Nobleza: Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 20 (ver la cita nº 7 para bibliografía adicional).

<sup>743</sup> BRAUDILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1969, pp. 97-98.

<sup>744</sup> KRZYSZTOF, Pomian: *Collectionneurs, amateurs etc curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. París, Gallimard, 1987.



creativos<sup>745</sup>. Desgraciadamente, a lo largo de este trabajo podremos comprobar como esta actitud está lejos de ser norma general, prevaleciendo más bien otra serie de realidades en el atesoramiento de bienes artísticos. Todos los artefactos plásticos que componen las pinacotecas reciben lecturas simbólicas y superan su existencia física al someterse en el escenario doméstico a programas ornamentales de índole sacro, social, genealógico o documental, siendo consecuentemente coleccionados al constituir auténticas construcciones intelectuales en las que subyacía un discurso.

En resumen, dos serían, por ahora, los modos de coleccionar en la Lima borbónica, a veces entrecruzados y difíciles de delimitar en cuanto al radio de acción: una más habitual, según la documentación consultada, basada en mecanismos de reproducción e imitación, propias de una sociedad jerarquizada donde sus miembros persiguen prestigio y ascenso social, y otra, estadísticamente reducida, dependiente de una voluntad estética. En la primera se intuye el interés en elaborar complejas escenografías para la exhibición pública del entorno doméstico persiguiendo experiencias de distinción y sofisticación en un sector que comparte aficiones afines. En cambio, la segunda línea facilita el acceso al mundo material y mental de los propietarios, revelando aspectos como la visión del mundo en un contexto determinado. Ciertamente en la España barroca y sus dominios ultramarinos la pintura poseía un carácter dirigido con la idea de crear una cultura masiva, siendo la imagen el vínculo para la adhesión al orden del Estado absolutista<sup>746</sup>.

Más allá de estos factores, en ciertas circunstancias las motivaciones que llevan a coleccionar son reductibles al plano psicológico y personal. A lo largo de la historia, se ha recurrido a diferentes teorías psicoanalíticas para explicar las razones últimas de esta conducta. Según Jean Braudillard el coleccionismo, cuyas fases principales se hallan en los momentos anteriores a la pubertad y después de los cuarenta años, estaría relacionado con la sublimación de impulsos y la mitigación de tensiones, erigiéndose como una actividad de fuertes rasgos narcisistas y fetichistas que se manifiesta en patrones de conducta acumulativos. Freud estableció que el coleccionista sublimaba una

---

<sup>745</sup> Véanse las colecciones de Pedro José Bravo de Lagunas y Felipe Urbano de Colmenares, tratadas en esta tesis. En Europa, por ejemplo, es relevante la actividad como mecenas de Felipe IV para la posterior evolución de las formas artísticas y la especialización de los pintores en determinados géneros profanos como el retrato, el paisaje y la mitología: BROWN, Jonathan y ELLIOT, John: *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003 y BROWN, Jonathan: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Nerea, 1995, pp. 95-145.

<sup>746</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia, Editorial Nerea, 1999.

serie de impulsos libidinosos, compensando algunos problemas nacidos en las fases críticas de la evolución sexual durante la primera infancia. Así pues, “en la vida adulta la avaricia y el coleccionismo se interpretan como las correspondientes sublimaciones. El carácter erótico anal se presiente para cualquier coleccionista cuyos objetos simbolizan los excrementos: dinero, monedas, sellos, huesos, mariposas, libros, todo papel impreso. Sin importar la utilidad de las cosas, el denominador común es el cariño, cuidado, sentido del orden con que suele tratarlas”<sup>747</sup>. Dichos argumentos han sido superados en las investigaciones de la museóloga inglesa Susan Pearce, quien ordena esta discusión y plantea que existen hasta dieciséis causas, dando forma a una lista que admite variantes y un buen número de combinaciones. Señaló, por ejemplo, el propio placer personal, la gloria, lo estético, la competencia, la extravagancia, la nostalgia, el perfeccionismo, la sensación de poder, el prestigio y superar el temor a la desaparición<sup>748</sup>. También defiende la teoría de que el coleccionismo es una extensión del yo, tesis corroborada años atrás por James, Khust y Belck<sup>749</sup>.

El psiquiatra Henri Codet, alejado de argumentaciones freudianas, expuso en la década de los veinte cuatro móviles básicos que a su juicio originaban el fenómeno: el deseo de propiedad, la necesidad de una acción espontánea, de distracción afectiva e intelectual, el incentivo de superarse y la tendencia humana a clasificar, ordenar y etiquetar la realidad en forma de serie terminable que el coleccionista aspira a completar. Los criterios para adquirir los elementos eran tan variopintos como la rareza, la unicidad, la ancianidad y la calidad<sup>750</sup>. Por otro lado, el trabajo del norteamericano Muensterberger muestra vías que explican el coleccionismo como un medio para satisfacer necesidades sin cubrir (apego, pertenencia a un grupo, autoestima... etc.), desarrollar otras (cambio, conocimiento, exploración... etc.) y, en último término, intentar construir una totalidad ideal que satisfaga el deseo de plenitud<sup>751</sup>.

Es obvio que se ha ido asumiendo una postura distinta y más compleja hacia el coleccionista: “ahora lo esencial residen en cuestiones de pérdida de identidad y de contacto (consigo mismo y con los demás), de confusión o falta de sexo (género), de

---

<sup>747</sup> SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo y literatura*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 45.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>749</sup> PINILLOS COSTA, Isabel: “El coleccionista y su tesoro: la colección”, en *Actas del XX Congreso anual de AEDEM*, vol. 1. Palma de Mallorca, AEDEM, 2006, pp. 809-822.

<sup>750</sup> CODET, Henri: *Ensayo sobre el coleccionismo*. París, Jouve, 1921, pp. 9-19.

<sup>751</sup> MUENSTERBERGER, W.: *Collecting: An unruly passion*. Nueva York, Princeton University Press, 1994. Citado en PINILLOS COSTA, Isabel: “El coleccionista y...”, *op. cit.*, p. 811.

envidia, de inautenticidad, de dependencia (...) la del coleccionismo como fuente de autodefinición; y siempre (...) como sustitución de una pérdida, de una privación, del aislamiento, del trauma de la separación”<sup>752</sup>. Marín Boza, partiendo de que las colecciones son la reconstrucción de un discurso vital, elabora en un artículo reciente una clasificación de pretextos: el deseo de demostrar éxito, plausible en el marco que estudiamos, materializando la sofisticación, erudición, riqueza y *status* del poseedor; sobrevivir a la muerte, diferenciarse, controlar el caos, proyectar una identidad (la selección de piezas formaría parte del proceso autobiográfico) y confeccionar un discurso contundente que genere sorpresa o admiración durante la exhibición. En definitiva, se pretende seducir a los demás y construir al unísono un espacio de protección para aliviar tensiones<sup>753</sup>.

Como estamos observando, en un orden diferente al psicológico podrían apuntarse intereses idealistas, de mayor transcendencia social, presentes en la civilización occidental a causa del humanismo renacentista: curiosidad intelectual, placer del conocimiento y desvelar los valores intrínsecos al objeto (histórico, estético, pedagógico... etc.). En la vertiente opuesta, aspectos tales como la especulación y la inversión monetaria, tuvieron su particular protagonismo en los siglos del Barroco, época de agudas crisis y depreciación monetaria, si bien es cierto que desde tiempos antiguos economía y obra artística han mantenido una estrecha relación. Su estimación, en la esfera del intercambio mercantil y en la gestación de patrimonios privados, vendría determinada tradicionalmente por su valor artístico (belleza, contenido espiritual, expresión, originalidad, materialidad... etc.), de uso (decorativo, representativo, testimonial, documental, formativo), estético, a través de su contemplación, exposición, museización y consideración patrimonial, y de intercambio, asentado en la atracción que la pieza ejerza sobre el público<sup>754</sup>.

Finalmente, sobre la tipología de los compiladores, difícil de establecer debido a las diversas variables que pueden influir, acudimos a la clasificación escogida por Peraza e Iturbe. Básicamente oscilaría entre los coleccionistas “amateurs”, que poseen un pequeño conjunto de obras como medio idóneo para responder a sus exigencias de elevación social y ambiciones profesionales, los “oportunistas”, que lo practican

---

<sup>752</sup> SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>753</sup> MARÍN BOZA, Pedro: “Colecciones y pasiones...”, *op. cit.* pp. 116-127.

<sup>754</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, pp. 20-21.

esporádicamente como medio de inversión, los “grandes compradores”, quienes financian las operaciones especulativas de las grandes galerías, costean fundaciones y organismos culturales y, por último, los “conocedores”, gente que posee una gran apreciación artística y cuenta con los medios económicos suficientes. Son ellos los que a lo largo de la historia gestaron excelentes pinacotecas, reconociendo productos artísticos trascendentes, y supieron aunar los intereses socioeconómicos, inherentes al coleccionismo, con el placer intelectual<sup>755</sup>.

Una vez planteadas estas cuestiones básicas desarrollaré en los siguientes apartados un sucinto recorrido por la historia del coleccionismo desde tiempos antiguos hasta el setecientos, centrándome en los modos de coleccionar, esto es, el paso del tesoro (Antigüedad y Edad Media) a las cámaras maravillosas (Renacimiento y Manierismo) y a las galerías de pinturas (siglos XVII y XVIII). Por lo tanto, nuestro objetivo es aclarar el tránsito de un sistema acumulativo (cámaras del tesoro) al coleccionismo de *estudiolo* (eclectico) y al triunfo de los gabinetes pictóricos, evolución dividida en varias fases que conviene matizar porque, como ocurre en todos los procesos culturales, no fue directa ni unívoca.

---

<sup>755</sup> PERAZA, Miguel e ITURBE, Josu: *El arte del mercado en arte*. México, Universidad Iberoamericana, 1998, p. 93.

## 6. 2. EL TESORO: COLECCIONISMO ACUMULATIVO DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XIII

Antaño las obras de arte fueron estimadas y conservadas con un sentido alejado de los actuales criterios contemplativos. Su atesoramiento atendió a un sentido mágico-religioso, unido a la preocupación por la vida del más allá. Dicha tendencia se muestra en Egipto donde junto al cadáver del faraón se enterraba todo un ajuar funerario que proclamaba la grandeza y autoridad de los antepasados. La costumbre de ligar coleccionismo y poder fue frecuente en los grandes imperios de todas las épocas, los cuales acaparaban las riquezas de los pueblos vencidos a modo de trofeo. Por ejemplo, en el siglo IX a.C. se fundó un museo de trofeos bélicos en el Palacio de Nabucodonosor denominado “Gabinete de Maravillas de la Humanidad” con el deseo de que fuera disfrutado a nivel popular. El culto al pasado y las razones por preservar la memoria colectiva condujo en Oriente a fundar cámaras del tesoro en los que las propiedades eran entregadas para bien público y fines religiosos<sup>756</sup>.

Pero fue la Grecia clásica la que impulsó una concepción democrática del coleccionismo al producirse la musealización de una serie de donaciones votivas en los templos. Estimadas por su factura y los artistas que lo crearon, “es primariamente una posesión pública, y la cámara del templo y su recinto son en cierto sentido el museo público antiguo”<sup>757</sup>. A partir del siglo IV a. C. fueron proyectados junto a los santuarios unos “*thesaurus*” que albergaban y ofrecían al público las donaciones del pasado con el fin de cualificar la realidad patrimonial y cultural de la *polis*. Según describe Pausanias, el ala norte de los Propíleos de la Acrópolis estuvo dotada en el siglo V a. C. de una pinacoteca donde se guardaban las tabillas votivas, seguramente cuadros móviles, obras de diferentes pintores famosos, entre ellos Polignoto<sup>758</sup>.

Sólo durante el período helenístico se empezaron a reunir piezas antiguas, que constituyeron elementos esenciales integrantes del conocimiento, y a superarse el área reservada a los inmuebles sagrados. Con los Ptolomeos en Alejandría nace el “*mouseion*”, recinto interdisciplinar concebido como centro científico y universal del saber. En su interior, la desaparecida biblioteca, custodió las obras de arte reunidas por

---

<sup>756</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, Istmo, 1993, pp. 53-54.

<sup>757</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1988, p. 11.

<sup>758</sup> BAZIN, Germain: *El tiempo de los museos*. Madrid, Daimon, 1969, p. 15.

diferentes generaciones, revelando la voluntad consciente de superar la faceta hasta entonces utilitaria de los enseres<sup>759</sup>.

Roma heredó la afición por el arte heleno, signo externo de poder, distinción personal y motivo de orgullo para las familias más selectas. Recordemos que los expolios de Marcelo en Siracusa (212 a.C.) y las exportaciones atribuidas a Sila, negociante a gran escala con esculturas extraídas de Epidauro, Olimpia y Delfos, posibilitó que se intensificara su dimensión económica y fueran susceptibles de comerciarse como inversión rentable. Además las celebraciones de conquista pusieron en marcha un hábito de culto a los trofeos, exhibiéndolos en lugares públicos para satisfacción del prestigio institucional de la República. Julio César depositó en el Templo de Venus Genetrix su Dactyloteca y Asinio Polión, en cuya propiedad estuvo el Toro Farnesio, abrió a la ciudadanía su colección, cumpliendo con las exigencias de Marco Agripa en torno a la necesidad de compartir el patrimonio con la comunidad<sup>760</sup>. Son numerosos los ejemplos sobre acumulación de tesoros y acciones de conservación preventiva con objeto de asegurar la perdurabilidad de ciertas piezas, objetivo al que también se destinaban algunas recomendaciones en torno a medidas ambientales. Pausanias relata cómo en el *Poecilo* de Atenas se untaban de pez los escudos votivos para evitar la corrosión, o como la Atenea Pártenos de Fidias se protegía de la sequedad atmosférica colocando depósitos de aceite para evitar la disgregación de su estructura crisoelefantina<sup>761</sup>.

Bien es cierto que también se intensificó el carácter privado del coleccionismo, hallando sus manifestaciones más notables en la selección y exposición de piezas griegas y etruscas en el ámbito de las residencias imperiales donde confluyeron la admiración artística e intelectual. Prueba fehaciente de esta dinámica se localiza en la Villa Adriana cercana a Tívoli con sus reproducciones de sitios y comarcas históricas. Erigida en un paraje cerca de la capital imperial, la vivienda adoptó la disposición de una urbe dividida en terrazas escalonadas y zonas ajardinadas unidas entre sí por avenidas, plazas y pórticos hasta ocupar un total de cincuenta y seis hectáreas. Resulta llamativo que desde el siglo XVI, las primeras excavaciones proporcionaron un elevado número de pinturas, estucos, mosaicos y aproximadamente quinientas estatuas, entre

---

<sup>759</sup> SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo...*, op. cit., p. 101.

<sup>760</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>761</sup> MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Patrimonio Histórico-Artístico: conservación de bienes culturales*. Madrid, Historia 16, 1996, p. 68.

ellas, los Centauros Furietti, el Fauno Rojo, la Amazona Herida de Fidias y algunas cariátides del Erechthion.

El sofisticado compendio arquitectónico se componía de la Plaza de Oro, el Teatro Marítimo, el *Pecile*, gran estanque rodeado de gradas, y el *Canopus*, organizado en torno a un eje central axial, que aunó un amplio lago-canal rodeado de una arquería que cobijaba copias de esculturas griegas, al fondo del cual se levantaba el enorme edificio abovedado del *Serapeum*, con uno de sus lados abiertos para poder contemplar las copias y originales marmóreos<sup>762</sup>. Dicha colección, unida a las de Escipión, Pompeyo, Cayo Verres, o Nerón, alentó una fecunda actividad en los talleres de reproducciones y convirtió el expolio en un hecho generalizado. De cualquier forma, el afán coleccionista mostrado por los nobles y personalidades de la vida política manifestó una actitud hasta en cierto punto conservadora. Así, en la adquisición de objetos, valorados por su pertenencia a una civilización considerada superior, dominaban factores utilitarios y hedonísticos alejados de una apreciación verdaderamente artística. Este hecho explica que la posesión de una colección indicara prestigio cultural y un nivel social ascendente con consecuencias directas sobre la moda y la economía.

Aún en el Imperio de Oriente, Constantino el Grande conformó el Foro Amastriano, expresión propagandística del ejercicio político. Esta situación se mantuvo durante el curso del Imperio Bizantino y buena parte del medievo, momentos en que la finalidad última del amasamiento de joyas y curiosidades, radicaba en un sistema gubernamental teocrático en el cual los soberanos eran conscientes del papel que las artes desempeñaban para perpetuar su imagen. El espíritu que guiaba este coleccionismo acumulativo no era, normalmente, el gusto personal o placer estético que pudiera procurar la contemplación. Situados más allá de su instrumentalización física, los enseres adquieren un significado trascendente. Son portadores de signos misteriosos y actúan como mediadores entre la realidad concreta y una serie de consideraciones abstractas de orden político, representativo y espiritual<sup>763</sup>.

---

<sup>762</sup> ROBERTSON, Douglas S.: *Arquitectura griega y romana*. Madrid, Cátedra, 1981; ACKERMAN, James S.: *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Madrid, Akal, 2006 (véase el capítulo 2) y SEGURA MUNGÍA, Santiago: *Los jardines en la Antigüedad*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2005, pp. 113 y ss.

<sup>763</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 54.

La iglesia era ahora el centro cultural porque alrededor de ella giraba la verdad de la vida y la historia. Los tesoros eclesiásticos, multiplicados en los siglos centrales de la Alta Edad Media, presentaban testimonios de lo insólito y extraordinario, ofreciendo, en parte, evidentes paralelismos con los templos clásicos<sup>764</sup>. Asimismo, como venimos comentando, se instalaban a menudo en las capillas trofeos donados, procedentes del mundo bélico, u ornamentos suntuarios ricamente elaborados, piedras talladas y relicarios a los que, más allá de su consabido carácter moral se les dotaba de cualidades sobrenaturales y mágicas. Para despertar los sentimientos de adoración requeridos se acudía a una serie de potenciadores: el valor de los materiales preciosos, su origen oriental, forma, modo de obtención (regalos, herencias, dotes... etc.), remitiendo a la memoria de determinados individuos o hechos pretéritos, y antigüedad, pues los vestigios grecorromanos fueron asimilados al Cristianismo con un sentido utilitario. Camafeos, gemas preciosas y monedas renovaban su función incrustándose en cruces, encuadernaciones, sellos, escudos, etc., para formar parte de la liturgia<sup>765</sup>.

Los *mirabilia* y *naturalia*, surgen también en las iglesias medievales, deviniendo en uno de los ejes esenciales de las cámaras de maravillas a partir de la segunda mitad del cuatrocientos: animales disecados, raíces de mandrágora dientes de narval, olifantes, cuernos de rinoceronte, huevos de avestruz, piedras bezares y caparazones de tortugas, donde existe un componente indudable de tipo exorcista<sup>766</sup>. Estos instrumentos profanos gozaron de extensas propiedades protectoras que aseguraban la prosperidad del pueblo, adecuándose al contexto ascético del período. Tal y como advierte Schlosser: “Estos tesoros eclesiásticos, en concordancia con el sentido legendario de la Edad Media y con su búsqueda incesante del contenido fundamental, especialmente de lo maravilloso, raro e insólito, participan del carácter de las futuras cámaras artísticas y maravillosas en mayor grado que los templos de la Antigüedad”<sup>767</sup>. Ciertamente, en los albores de la Edad Moderna aquellos prodigios se reunieron, ordenaron e interpretaron de manera

---

<sup>764</sup> BOLAÑOS, María: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Guijón, Ediciones Trea, 1997, p. 22.

<sup>765</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985, pp. 15-27.

<sup>766</sup> Dicho interés llegó a un punto extremo en la formación de colecciones de animales exóticos en las residencias de los monarcas como la del condestable don Álvaro de Luna en Toledo, el conde de Benavente, el Cardenal Mendoza (pajarera con aves españolas y africanas), y en el Palacio Real de Guadalupe, donde la Reina Católica contaba con papagayos. Cfr.: MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 27. Varios ejemplos de esta fascinación son descritos en SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas..., op. cit.*, pp. 20-31.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 21.



científica y rigurosa en los gabinetes de curiosidades, concebidos como microcosmos y lugares idóneos para la comprensión y conocimiento del universo<sup>768</sup>.

También en los *mirabilia* se encuadrarían las reliquias de santos y mártires, integrando los tesoros reales como elemento exclusivo y símbolo político fundamental para la institución monárquica<sup>769</sup>. Pero la cosmovisión teocrática, que consideraba la vida humana algo secundario, no deviene en posesión pública, pues carecen de una clasificación en sus contenidos. Precisamente es su naturaleza religiosa lo que impone las restricciones de contemplación. Dichos objetos se protegerían en los ábsides centrales de las iglesias se resguardaban bajo fuertes bóvedas u ocupaban los ángulos de los claustros cistercienses, hallándose a la vista de los fieles exclusivamente en eventos singulares<sup>770</sup>. Por otra parte, lo visible viene a ser representación de lo invisible y la cualidad de los elementos se duplica mediante oro, cuyo resplandor evidencia la presencia de Dios, reminiscencia de las creencias primitivas en el carácter sobrenatural y la significación teológica de ciertos materiales<sup>771</sup>.

Parecidas, en composición, fueron las cámaras de tesoro privadas, confeccionadas con el objetivo de justificar la preeminencia de la aristocracia, perpetuar una imagen poderosa del monarca o príncipe y proclamar la suntuosidad de la propia construcción en que residían. Un ejemplo se localiza en el Alcázar de Segovia donde Enrique IV, reinante entre 1454 y 1474, gesta un programa propagandístico cumplimentado en dos aspectos: la conversión del lustroso edificio en un palacio oriental, destacando en la Sala del Cordón una serie escultórica de treinta y cuatro retratos de los reyes de Castilla desde Alfonso X que legitima “la idea de una sucesión que recogía el proyecto neovisigótico de restauración de España”, y, en segundo lugar, conservar en su interior un sinfín de utensilios (joyas, piedras preciosas, armas, libros y *naturalia*) que ratifica el carácter emblemático del inmueble<sup>772</sup>.

---

<sup>768</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 26.

<sup>769</sup> El rey Jaime II de Aragón, además de custodiar libros, armas, platería... etc., recogía relicarios sustanciales que eran donados a la Iglesia, entre ellos, cabellos de La Virgen y saquitos con tierra de los Santos Lugares. Véase: SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo..., op. cit.*, p. 24.

<sup>770</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción..., op. cit.*, p. 62.

<sup>771</sup> BARASCH, Moshe: *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Forma, 2003, pp. 87-89.

<sup>772</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., pp. 68-69 y ALONSO RUIZ, Begoña: “La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media”, *Estudios de Historia Moderna*, nº 34, 2012, pp. 217-253.

### 6. 3. EL COLECCIONISMO EN LA BAJA EDAD MEDIA: PERSISTENCIAS VERSUS AVANCES

A partir de la segunda mitad del siglo XIV el coleccionismo acumulativo evolucionó hacia nuevos derroteros, originados en el marco de una sociedad inclinada hacia horizontes intelectuales laicos. Ésta no dudó en arrojar sobre las piezas vertientes renovadas (estética, pedagógica e histórica) que, al margen de su carácter trascendente, se vieron fortalecidas con la aparición del Humanismo renacentista en la centuria siguiente. Tanto en el centro como en el norte de Europa descubrimos, desde el último tercio del siglo XIV, algunos rasgos de protomodernidad, resumidos en el contenido profano de las colecciones, el carácter estrictamente privado del recinto donde se disponen y la conservación del objeto por subyacer un interés histórico o formal para el propietario. Hubo así un gusto personal por aquellas piezas que denotaban calidad o genialidad en la ejecución, cuya refinada presentación, por encima de su contenido, deviene fin en sí misma. Dichas motivaciones convivieron, en este período de transición, con la voluntad de consolidar el prestigio individual o la posición política de un linaje.

Ello debió ser consecuencia de las modificaciones experimentadas en el campo creativo a fines del siglo XIII, momento en que se manifestó una notable ampliación y complejidad de los promotores<sup>773</sup>. Si el arte hasta entonces había sido impulsado por un cuerpo social estable en las primeras décadas del trescientos el espectro de clientes va a ampliarse para la práctica del mecenazgo, planteándose una convivencia entre los grupos elitistas dominantes y un creciente sector burgués enriquecido gracias a la dirección de empresas mercantiles. Estos hombres de negocios tendieron pronto a emular los ritos y prácticas caballerescas. Producto de sus acrecentadas fortunas, ciertos gustos, hasta entonces reservados a unos pocos, comienzan a difundirse, en las capitales cortesanas<sup>774</sup>.

Haciendo un inciso, los resultados finales del encargo y la relación patrono-artesano iban a quedar formalizados mediante contratos legales que establecían un compromiso recíproco que fijaba normalmente tres aspectos: lo que iba a representarse o erigirse, cuáles serían los materiales empleados, incluidos los detalles de la ejecución,

---

<sup>773</sup> Para el caso español conviene consultar: YARZA LUACES, Joaquín: *Baja Edad Media: los siglos del gótico*. Madrid, Sílex, 1992, pp. 29-64.

<sup>774</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 77.

y precio final. El estilo, según sugiere Hollingsworth, se establecía mediante la selección del artífice, que estaba obligado a trazar un plano o modelo del proyecto, demostrando que debieron existir preferencias por determinados maestros<sup>775</sup>. Así lo expresa Yarza con los ejemplos de Dalmau Mur, arzobispo que contrata en dos ocasiones al escultor Pere Johan, y Pedro el Ceremonioso con Jaume Cascalls y el maestro Aloy en diversas circunstancias. Insiste en que “la apreciación por un artista implica necesariamente un tipo de aprecio. Confluyen en sus motivaciones el reconocimiento de un buen oficio, la seriedad en cumplir compromisos y, asimismo, una cierta comunión estética, aunque la facilidad de obtener sus servicios o el acuerdo económico puedan tenerse en cuenta igualmente”<sup>776</sup>. En este fecundo panorama no todos los creadores tuvieron el mismo predicamento, ni su trabajo contaba con el mismo grado de libertad. El tipo de producción estandarizada y los modos de trabajo, donde la colaboración entre aprendices y maestros constituía una práctica asentada, revela la condición artesanal de los productos nacidos en el taller. Aunque algunos artífices mantuvieron cierta independencia respecto a las restricciones corporativas, y en círculos concretos se fue tomando conciencia sobre la capacidad de los pintores de crear belleza, el término “artista” resulta anacrónico aplicado a la Baja Edad Media.

El mecenazgo se hace más activo debido a la acusada necesidad de lujo, satisfecho mediante una producción masiva dirigida a una clientela amplia que comienza a tener en cuenta el aprecio estético. A ello contribuyó la reducción en las dimensiones de las piezas que revela una creciente relación íntima y personal con las pinturas. Al mismo tiempo la dirección del arte comienza a inclinarse hacia el hombre, coincidiendo con la germinación del coleccionismo cortesano en el seno de los estados principescos. A sus gobernantes correspondió el “desarrollo de una nueva concepción

---

<sup>775</sup> HOLLINGSWORTH, Mary: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal, 2002, p. 12. Véase igualmente: O’ MALLEY, Michelle: *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. Connecticut, Yale University Press, 2005. Las citas sobre la iconografía acostumbraban a ser someras, alusiones genéricas que pueden incluir matices formales específicos en relación, por ejemplo, a los pigmentos, soporte o gestos de las figuras, trasladando al imaginario artístico los modos demandados en la práctica de la *devotio* moderna. Las referencias a la materialidad propia de las obras son abundantes, revelando el íntimo aprecio otorgado en la época a la constitución de la obra artística y la relación directa existente entre el tamaño natural, el material empleado y el coste del mismo. Esa afirmación se coteja en aspectos como: las alusiones al tamaño, el pesaje, las referencias a la pureza del material y el requerimiento de especiales calidades. Para los retablos, los contratos suelen especificar desde la técnica hasta la cantidad, calidad y ubicación de los colores más costosos como el pan de oro o el azul de ultramar a través de los que se evidenciaba la magnificencia del conjunto. Véase: PÉREZ MONZÓN, Olga: “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, 2012, pp. 85-121; 101 y ss.

<sup>776</sup> YARZA LUACES, Joaquín: *Baja Edad Media: los siglos..., op. cit.*, p. 32.

del poder real basada en la reducción de las funciones sacerdotales tradicionales y en una ampliación de la idea de poder civil coherente con la corriente humanista y el descubrimiento de la Roma Antigua”<sup>777</sup>.

Posiblemente como reflejo del creciente individualismo de la sociedad y el impacto de la espiritualidad mística<sup>778</sup>, que requería de un espacio privado de devoción, surge en este momento la necesidad de representarse y hacerse recordar. Las composiciones aparecerán invadidas por la imagen del donante ofrecida para su salvación y la proliferación de símbolos heráldicos que anuncian las huellas del cliente. En consecuencia, desde las cortes ascendentes de Francia, España e Italia se acabaron promoviendo empresas artísticas, incluidas las colecciones, que participaron, sin abandonar la liturgia precedente, de intenciones políticas, profanas e individuales. El paso decisivo hacia la evolución del coleccionismo moderno se dio en la corte de Borgoña: Juan el Bueno (1320-1364) había sido un entusiasta bibliófilo de refinado gusto, pasión que trasladó a su hijo Juan I, duque de Berry (1340-1416), a quien Schlosser presenta como “primer coleccionista moderno a gran escala”<sup>779</sup>. En efecto, en sus pertenencias se descubren rasgos en una doble dirección porque, aunque no reniegue de las cámaras del tesoro tradicionales, clasifica los enseres (piedras preciosas, joyas, un buen número de *mirabilia* y otras menudencias) debido a sus contenidos formales e intereses históricos, llegando incluso a transformar sus posesiones en objetos de delectación, transmisores del gusto personal, aproximándonos a un concepto autónomo del arte<sup>780</sup>.

En especial, la espléndida serie de manuscritos iluminados delatan en su cuidada impresión tipográfica como el ornato artístico supone un fin en sí mismo, superando el contenido. Junto a ello en su patrimonio surgen auténticas antigüedades: camafeos (la Gemma Augustea de San Fermín de Tolouse), monedas romanas y vasos adornados con figuraciones mitológicas. Aparecen también citados en el inventario una serie de medallones de oro compuestos de inscripciones griegas y latinas que se tratan de

---

<sup>777</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 79.

<sup>778</sup> RAPP, Francis: *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*. Barcelona, Labor, 1973.

<sup>779</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 38-39.

<sup>780</sup> En el inventario de Berry de 1416 se hace referencia a dos gemas con la imagen del duque. Uno de estos camafeos, en el que según la inscripción estaba grabada la imagen de Berry, aparece todavía a principios del siglo XVI en la colección artística de Margarita de Austria. También en su famosa biblioteca hizo componer una serie de hermosos manuscritos y adornarlos con lemas personales en esmalte. Véase: *Ibid.*, pp. 43-46.

imitaciones flamencas, desarrolladas en las postrimerías del siglo XIV siguiendo el estilo contemporáneo (Medallas de Constantino y Heráclito). Es un valioso testimonio de la influencia del coleccionista en su entorno más inmediato a la par que denuncia los hábitos del coleccionismo renacentista.

En España las colecciones de antigüedades reunidas por el cardenal Mendoza (1428-1494) revelan, al igual que acontecía con Berry, un interés erudito. Ilustrativas de su gusto por la Antigüedad fueron las 1141 medallas de asunto heterogéneo: retratos de emperadores romanos, filósofos, asuntos alegórico-mitológicos, y la célebre “Medalla de Constantino”. A esto se suman un sinnúmero de camafeos, estatuillas bronceas y una amplia representación de objetos exóticos: jaspes, amatistas, piedras bezares, corales, vidrios, ámbar, etc<sup>781</sup>. Contemporáneamente, en el entorno regio hispano lo precioso y exótico eran criterios dominantes para constituir acumulaciones de *naturalia*, configurando, en el caso de Juan II o el infante D. Enrique, hermano del Rey Católico, cámaras maravillosas de las que no debían estar ausentes los contenidos mágicos<sup>782</sup>.

El ecléctico conjunto reunido por Alfonso V de Aragón (1396-1458) es prueba de la ambivalencia estética hacia dos corrientes artísticas contrapuestas, frecuente en esta etapa de transición. Dado su origen napolitano, el monarca se sintió pronto atraído por la Antigüedad, siendo pionero en la formación de un ingente tesoro numismático, capaz de competir con el de los Médicis. Además, gran parte de sus afanes culturales se centraron en la formación de una biblioteca de autores grecolatinos, centro de reunión para filósofos, traducción, sesiones de lectura e institución lanzadera para el encargo de miniaturas. Según Ivette Sánchez, acogió además con entusiasmo a los artistas de la escuela flamenca (Van Eyck y Van der Weyden) y, como parte de su mecenazgo encargó a Donatello piezas de decoración para sus castillos de Aragón, Nápoles y Sicilia<sup>783</sup>.

---

<sup>781</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 32 y LADERO DE QUESADA, Miguel Ángel: “Monedas y momos, camafeos y medallas, piedras finas y otros objetos coleccionados por el cardenal Don Pedro González de Mendoza”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCIX, cuaderno 2, 2012, pp. 167-195. Sobre algunas de sus adquisiciones para regalo: FRANCO SILVA, Alfonso: “La cámara del cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la Iglesia hispana del siglo XV”, *HID*, n° 39, 2012, pp. 65-127.

<sup>782</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 32-34.

<sup>783</sup> SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo y..., op. cit.*, pp. 30-31 y GRANADOS ORTEGA, María Ángeles: “Medallas de Alfonso V de Aragón y I de Nápoles conservadas en el Museo Arqueológico Nacional: los

La variedad de objetos que llegó a reunir durante su reinado Isabel la Católica (1451-1504) configuran un universo dominado por lo lúdico, uno de los componentes definitorios del Manierismo. Desde este punto de vista, aparecieron entre sus pertenencias una notable cantidad de objetos dedicados al esparcimiento, como dieciséis tableros de ajedrez con piezas esmaltadas e instrumentos musicales (laudes, vihuelas, chirimías, etc.). Otras manifestaciones medievalizantes vendrían dadas por la abundancia de rarezas (fragmentos de cuerno de unicornio, relojes, ámbar o conchas de nácar), joyas y piedras preciosas con los emblemas del poder real para acentuar su simbolismo<sup>784</sup>. Mención aparte merecen los tapices reunidos en ciclos religiosos y profanos (alegorías y narración de hechos históricos) que daban vistosidad a unos interiores desnudos de piedra, cuyo atractivo residía no solo en el fulgurante colorido sino también en su carácter móvil, experimentando un auge extraordinario durante el siglo XVI dentro de la dinastía habsbúrgica<sup>785</sup>.

Sin embargo, la existencia de una biblioteca<sup>786</sup> y de un buen número de pinturas, cuyo número está aún por determinar, configura el perfil de una corte permeable al humanismo, aunque con resabios medievales. El floreciente comercio de las ciudades castellanas a través de los puertos del Cantábrico con Flandes, Inglaterra y Brujas, unido a una serie de empresas familiares consolidó la ambivalencia de gusto. Así, Juan II, su padre, fundó el Monasterio de Miraflores, encargándole la construcción a Hans de Colonia, y a su hermanastro Enrique IV pertenecieron algunos ejemplares de Bouts y Memling, luego depositados en la Capilla Real de Granada. Si en el arte inmueble hubo

---

hechos y virtudes del rey merecedores de la fama”, en *Actas del XV Congreso Nacional de Numismática*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2014, pp. 601-618.

<sup>784</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 35-38.

<sup>785</sup> HERRERO CARRETERO, Concha: *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.

<sup>786</sup> Poseyó libros clásicos latinos y traducidos a varios idiomas, volúmenes de caballería, religiosos, y tratados político-morales, entre otros. A modo ilustrativo de la riqueza presente en algunos ejemplares de uso cotidiano: “Un breviario escrito de mano, en pergamino iluminado, con la funda de terciopelo carmesí forrado en cetín carmesí, con seis botones en borlas caireles de oro hilado, que tiene por cerraduras dos tejillos de terciopelo verde con dos cabos de plata dorada” y un “escrito de mano, en pergamino, en latín, que es de Regimiento de Príncipes con su funda de terciopelo carmesí, forrada en cetín carmesí con sus caireles de oro hilado y grana que tiene por cerraduras dos tejillos de brocado de raso negro y los cabos de plata dorada hechos de unos troncos y por bajo lisos; que tiene cuatro escudos de las armas reales sin granadas con sus coronas de bulto encima, en cada una de las dichas tablas clavadas cinco manojos de flechas, todo de la dicha plata dorada y tienen los cabos de los tejillos dos cordoncitos y dos borlas de oro hilado de seda negra”. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid, CSIC, 1950, pp. 59 y 67-68.

preferencia por el mudéjar, en pintura los modelos eran nórdicos, resultando en el aprecio de ambas corrientes<sup>787</sup>.

En el terreno artístico la soberana no fue ajena a la minuciosidad realista de Flandes, materializada en una magnífica pinacoteca de cuadros de David, Van der Weyden, Shitium, Juan de Flandes, El Bosco etc., ni, en menor medida, a las formas italianas (Botticelli) o incluso españolas (Pedro Berrugete y Bartolomé Bermejo)<sup>788</sup>. Muchas de las que fueron legadas a la Capilla Real de Granada tras su muerte se tratarían de réplicas exactas, copiando las formas, composición y estilo de las pinceladas de maestros consagrados<sup>789</sup>. Sin duda, esta apuesta decidida por cuadros, cuando la nobleza de la época no era dada todavía a esta clase de coleccionismo y el deleite visual desprendido de los breviarios iluminados, atestiguan una actitud progresivamente abierta a la belleza. No obstante, siempre estuvo más interesada en el disfrute de los salterios litúrgicos, libros de lujo, exquisitamente ilustrados y encuadernados con cierres argénteos u otro metal precioso con las armas del poseedor en esmalte.

Sobre su mayor o menor grado de sensibilidad, algunos investigadores han observado en este proceso acumulativo, más que un interés propio por la pintura, en el sentido de la capacidad que a ésta se le atribuye para proporcionar placer, la creación con ellas de un espacio adecuado a la plegaria, esto es, su empleo como instrumento devocional, lo que no excluye la voluntad de manifestar su prestigio<sup>790</sup>. Desde esta perspectiva, Isabel demostró incontestablemente sus preferencias al arte del norte, o a

---

<sup>787</sup> YARZA LUACES, Joaquín: *Isabel la Católica: promotora artística*. León, Edilesa, 2005, p. 11.

<sup>788</sup> Perteneciente a Memling, hoy en la Capilla Real de Granada, se conserva un díptico inspirado en una obra previa de Hugo van der Goes: “dos tablas encharneladas que en la una está Nuestro Señor como lo descenden de la cruz y en la otra está Nuestra Señora con manto azul y las manos abiertas”. Sobre el célebre tríptico de Van der Weyden: “Otro retablo de tres piezas que en la de en medio está Nuestra Señora de la piedad y en la otra el Nacimiento y en la otra como apareció Nuestro Señor a Nuestra Señora”. Atribuciones a Botticelli: “Otra tabla en que está la adoración del huerto que tiene de alto una vara escasa y de ancho dos tercias”. Del Bosco: “Una tabla mediana que tiene los cercos de dentro dorados y tiene en el medio a San Antón y alrededor de él muchas figuras del enemigo, apreciose en doscientos maravedís”. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Libros, tapices y cuadros...*, *op. cit.*, pp. 177-183. Los últimos avances sobre su colección rechazan, por ejemplo, la adscripción del Cristo de la Piedad a Perugino: SILVA MAROTO, Pilar: “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 115-126.

<sup>789</sup> Aquí constatamos uno de los primeros intentos de transmitir ciertos bienes a los herederos, garantizando su vinculación simbólica a la Corona, costumbre que supondrá la formación de importantes patrimonios artísticos nacionales en torno a las casas reales. PITA ANDRADE, José Manuel: *La Capilla Real de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1972.

<sup>790</sup> Véase: YARZA LUACES, Joaquín: “Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción?”, en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbitos Ediciones, 2003, pp. 219-248 y ZALAMA, Miguel Ángel: “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel La Católica”, *BSSA arte*, vol. LXXIV, 2008, pp. 45-66.

aquel que imitara sus pautas, y aunque en última instancia los factores utilitarios acabaron superponiéndose a los puramente estéticos, sus acciones muestran un avance decidido hacia las formulaciones específicas del coleccionismo pictórico seiscentista<sup>791</sup>. Zalama, entre otros autores, pone en tela de juicio su faceta de coleccionista argumentando la carencia de autores consagrados, la escasa información sobre la procedencia y devenir de las piezas, la baja tasación, su aparición en los documentos al final de las cuentas, muy alejado de lo que realmente interesaba (oro, pedrerías y tapices), la falta de noticias sobre compras de óleos (mientras que sí tenemos muchas de orfebrería, platería y tapicería) y, fundamentalmente, el aprecio mínimo que sus contemporáneos mostraron hacia las imágenes cuando se pusieron a la venta.

En época de los Reyes Católicos primaba lo material sobre lo artístico, siendo los objetos más preciados aquellos que conllevaban un enorme trabajo en su ejecución o empleaban materias más caras. Reproduciendo las acertadas palabras del citado Zalama: “se puede concluir que la reina Católica reunió un elevado número de pinturas (...) si bien eso no supone que tuviese un especial interés por ese arte. La primacía de la pintura instaurada por los italianos, y de forma especial por el texto de Vasari, nos lleva a mediados del siglo XVI sin que antes se mostrara un especial acercamiento. Así, cuando Carlos V desvalijó el tesoro de su madre en 1524 no se llevó ni una sola de las pinturas que allí había, y prácticamente no dejó nada de oro o plata, pero también se interesó por los magníficos tapices y no tardó en apoderarse de ellos”<sup>792</sup>.

---

<sup>791</sup> Un caso interesante, en este sentido, serían las piezas atesoradas por Margarita de Austria (1480-1530), gobernadora de los Países Bajos. Junto a los *curiosa* convive una nutrida biblioteca surtida de manuscritos en miniatura y abundantes tablas flamencas (el Matrimonio Arnolfini y la Madonna de la Fuente). Por otra parte, resulta muy significativa la presencia de una serie de retratos adscritos a la estirpe familiar, precedente directo de las espléndidas galerías del Alcázar del Madrid o del Pardo en tiempos de Felipe II. Cfr.: SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 51-55. En cualquier caso, con Margarita parece avanzarse sustancialmente, y de manera excepcional, en la apreciación y crítica del arte, juzgándose las pinturas en base a su calidad. Estudiando sus inventarios (1516 y 1523-24), donde los cuadros ocupan un epígrafe independiente, llama nuestra atención la introducción de afinados juicios de valor, incluso comparando dos piezas entre sí, y la identificación de los autores: “Ung petit tableau de la Trinite bien bieuex”, “Ung petite Notre Dame fait de bonne main” y “Ung autre tableau de saint Anthoine qui n’a couverte ne feullet, qui est fait de Jheronimus Bosch”. Al detenernos en su residencia se ha comprobado que la “Seconde Chambre a Chemynée” se trata de una especie de habitáculo privado, anunciador de las futuras galerías de pintura, donde guardaba sus representaciones más preciadas (Van Eyck, Memling, Sittow, Juan de Flandes, etc.). Cfr.: EICHBERGER, Dagmar: “Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas”, en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 2337-2349. Las obras citadas aparecen en las pp. 2391-2392.

<sup>792</sup> ZALAMA, Miguel Ángel: “La infructuosa venta...”, op. cit., p. 63.



#### 6. 4. EL COLECCIONISMO EN LOS SIGLOS XV Y XVI: ENTRE LOS ESTUDIOLOS Y LAS CÁMARAS DE MARAVILLAS (1450-1600)

La mentalidad renacentista de carácter antropocéntrico se erigió en el soporte adecuado para la consolidación de un nuevo tipo de coleccionismo, “en la que el atesoramiento de objetos abigarrados sin orden ni concierto aspiraba a un reflejo *pars pro toto* del universo, su representación en miniatura, microcósmica”<sup>793</sup>. Los nuevos intereses científicos, artísticos y culturales, impulsados por el Humanismo, eclosionó en la apasionante afición de investigar, ordenar y someter a una crítica rigurosa todos los vestigios de la Antigüedad. Este coleccionismo erudito que potencia un acercamiento culto al objeto, consecuencia en parte “de una conciencia histórica de la civilización pasada y de una conciencia crítica del presente”<sup>794</sup>, constituyó un factor primordial entre determinados individuos (humanistas, anticuarios, sabios, etc.). Entendidas como fuentes de conocimiento e ideales a imitar, las antigüedades grecorromanas, junto con las pinturas, ingresan en los *estudiolos*, refugio íntimo donde desarrollar una valoración moderna del objeto artístico por su valor autónomo.

Al mismo tiempo, en el ámbito cortesano, persistirá un coleccionismo heteróclito de tradición medieval, basado en la estimación material y preciosa. Dicha mentalidad, en la que sobresale lo artificioso, explica que todos los elementos que componen la vida aristocrática se conviertan en objeto de creciente sofisticación y en una búsqueda continua de la sorpresa, rasgos identificadores de la más genuina sensibilidad manierista<sup>795</sup>. Independientemente de su finalidad práctica, prevalecerá el sentido lúdico por el arte y la estimación hacia lo excepcional que convivirá con necesidades más apremiantes de orden estatal. En efecto, los sectores pudientes (príncipes, reyes, altas dignidades eclesiásticas y la emergente burguesía ciudadana) entenderán el coleccionismo como un pasatiempo placentero y un complemento en el ejercicio del poder político.

Ambas dimensiones, erudita y hedonista, confluyeron en lo que se ha venido a llamar la cultura de la curiosidad, actitud relacionada con el deseo de abarcar la totalidad de realidades que rodean al hombre en colecciones enciclopédicas. El fin último no es otro que dominar la naturaleza y comprenderla mediante la conformación

---

<sup>793</sup> SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo...*, op. cit., p. 28.

<sup>794</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción...*, op. cit., p. 63, nota 25.

<sup>795</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 88.

de un conjunto ecléctico en el que los elementos seleccionados actúan a modo de microcosmos. Los criterios selectivos esgrimidos para su formación remiten a lo raro, lo único, lo excepcional y estrafalario. “Ciencia, magia, erudición y maravillas caminaron juntas en muchas de estas colecciones, uniendo lo didáctico o académico con lo raro procedente del mundo natural —monstruos, curiosidades— y del artificial —instrumentos matemáticos, artificios ingeniosos—, porque las colecciones de los siglos XVI y XVII y basculaban con frecuencia entre el deseo de agrupar o armonizar desde una visión global y el de romper la norma con casos excepcionales. Era la mayoría, en cualquier caso, un tercer vértice, más que un término medio, entre la «cámara de maravillas» de finales de Edad Media y la enciclopedia científica de la Ilustración. Buena parte de las colecciones del momento (...) se nos presentan, pues (...) como un lugar de encuentro entre la realidad y el símbolo, entre lo conocido y la sorpresa, entre lo concreto y lo universal, entre las artes, las ciencias e incluso el juego”<sup>796</sup>.

Merced al impulso de los artífices hacia el universo formal del arte clásico, se manifiesta un marcado interés en conformar un lenguaje renovado en el que los restos antiguos actuarían como instrumentos de enseñanza y de creación renovada. “Este doble carácter artístico-científico es también propio de la mayor parte de las numerosas colecciones privadas italianas; son éstas auténticas colecciones de aficionados, iniciadas por amigos del arte en un sentido completamente moderno, por y para la obra de arte en sí misma, para delectación de sus poseedores, para el estudio de artistas amigos y protegidos”<sup>797</sup>. Tal es así que incluso los talleres se convierten en pequeños museos donde se conservan los modelados de maestros famosos y se reproducen en pequeños bronce esculturas de mayor envergadura. La técnica transalpina del grabado en cobre adquiere un sentido formativo, deviniendo en un rico filón para perfeccionarse en el dibujo y estudio de escultores coetáneos.

En Italia, desde temprano se establecieron importantes colecciones, metódicamente dispuestas en estanterías o pequeños armarios, que inmediatamente fueron destinadas a modelar el propio gusto y procurar el trabajo erudito dentro de

---

<sup>796</sup> ARACIL, Alfredo: “El mundo en un armario: Secretos, leyes y sorpresas”, en *El inquiridor de maravillas. Prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vicencio Juan de Lastanosa*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 113-128; 115. Sobre este modo de coleccionar existe una nutrida bibliografía recogida en: MORÁN TURINA, José Miguel: “Los prodigios de Lastanosa y la Habitación de las Musas. Coleccionismo ético y coleccionismo ecléctico en el siglo XVII”, *Separata*, nº 5-6, 1981, pp. 53-59.

<sup>797</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, *op. cit.*, p. 236.

cámaras privadas, denominadas *studiolos*. Sus componentes esenciales parecen ir en el orden de una selecta biblioteca, un monetario, una galería de retratos, más tarde elemento habitual de los gabinetes de curiosidades, y, ocasionalmente, una armería, delatando el equilibrio humanista entre las letras y las armas<sup>798</sup>. Un destacado ejemplo sería el del médico e historiador florentino Paolo Giovio (1438-1552) quien, entre 1537 y 1543 se hace construir en Como una vivienda para albergar su “Museo loviano”. El empeño tuvo gran resonancia en toda Europa al articularse en torno a una pinacoteca que adoptaba la forma de una galería retratística agrupada en base a cuatro criterios: personajes fallecidos, los que todavía vivían, artistas y sumos pontífices, reyes y duques.

Su elección y agrupamiento implicó la adaptación renacentista de la antigua tradición clásica de los “Hombres Ilustres”, rápidamente divulgada en su celebrado libro, “*Elogia viris clarorum imaginibus*”, publicado por vez primera en Venecia (1546), sin ilustraciones, y que a partir de la edición de Basilea (1575) aparece con setenta estampas debidas al buril del grabador Tobías Stimmer. Este volumen contaba, bajo cada una de las efigies de personajes célebres, con un texto biográfico que describía sus méritos. La iniciativa, cuyos antecedentes conviene situar con Juan de Berry y, más atrás en el tiempo, con Marco Varrón, quien reunió según Plinio setecientos retratos en varios volúmenes, inspiró a Vasari y a Pacheco en su “Libro de retratos”<sup>799</sup>. Por su parte, Morán y Checa afirman que fue Giovio el que por primera vez “intenta organizar una imagen plástica del cosmos a través de criterios coleccionísticos,”, teniendo trascendencia especialmente la tercera serie de retratos pues “implicaba una valoración moderna y renacentista de la actividad artística, a la vez que

---

<sup>798</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., pp. 94-95.

<sup>799</sup> BASSEGODA, Bonaventura: “El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locus Amoenus*, nº 5, 2000-2001, pp. 205-216 y CÁMARA MUÑOZ, Alicia [et al.]: *Imágenes de poder en la Edad Moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 374-375. Según este estudio, la selección de los retratados respondía a criterios identitarios que en la mayoría de los casos reflejaban cuestiones de identidad colectiva y legitimación cultural, social y política. Entre los antecedentes más significativos en la Italia del siglo XIV se hallan el conjunto petrarquiano del Palazzo del Capitano (Padua) y otro efectuado por Giotto (Castel Nuovo de Nápoles, 1330). Para el siglo XV se habían completado las galerías del Palazzo Pubblico de Siena (c. 1410), del Palazzo Trinci de Foligno (c. 1420), de la Villa Carducci de Legnaia (c. 1450, Andrea del Castagno), del Palacio Ducal de Urbino (c. 1476) y la del Palazzo Vecchio (1480, Ghirlandaio).

superaba la idea de dividir el saber, al modo medieval y universitario, (...), al recurrir al tema moderno de los *studia humanitatis*”<sup>800</sup>.

La admiración suscitada por estas colecciones humanistas se evidencia en las familias patricias que habían acaparado la *signoria* de las comunas italianas más importantes. A través de la nueva moda, los príncipes persiguen en un ambiente francamente competitivo la consecución de la más alta dignidad política. La valoración filológica de las antigüedades y el interés formal por los objetos artísticos pasa sin solución de continuidad a las residencias privadas de los linajes poderosos. Naturalmente, sobresalieron, sin pretender agotar el asunto, los conjuntos de Lorenzo de Medici (1448-1492)<sup>801</sup>, Federico de Montefeltro (1422-1482) e Isabella d’ Este (1474-1539) en el Palacio Ducal de Mantua<sup>802</sup>.

Un testimonio del protagonismo alcanzado por la obra de arte en el seno de las colecciones italianas, tempranamente especializadas, es el surgimiento de una arquitectura protomuseística, traducida en las logias, pensadas para ofrecer, primero a la escultura y desde el último tercio del siglo XVI a la pintura, el contexto expositivo más adecuado. Uno de los primeros ejemplos es el *Cortile* del Belvedere en los Palacios Vaticanos, donde Bramante concibe, por encargo de Julio II, una suerte de museo al aire libre en el que representativas esculturas exhumadas del suelo romano (el *Laoconte*) se

---

<sup>800</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 91-92. En España este coleccionismo de *studiolo* se observa en Fernando II de Aragón (1452-1516), quien integró en su Palacio de Valencia los tres elementos característicos de la reflexión humanista: el *studiolo*, biblioteca y armería. No obstante, su gusto por lo raro y exótico, situaba a la colección en el umbral de las *wunderkammer* (véanse las pp. 44-47).

<sup>801</sup> Sobresalieron sus colecciones de gemas, camafeos, anillos y monedas, a los que se unían relieves y esculturas grecorromanas (Donatello, Verrochio, etc.). También destacó la adquisición de pinturas de maestros contemporáneos (Fra Angélico, Botticelli, Verrochio), presentes en los fondos mediceos desde Cosme I (1519-1574) que seguramente debió disfrutar, posibilitándole el aprendizaje estético. Conviene señalar que Lorenzo inició una labor de sistematización de sus posesiones y contrató a Bertoldo, discípulo de Donatello, para que cuidara, ordenase y protegiera las piezas de su gabinete. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción..., op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>802</sup> Isabella reunió una serie de arte sorprendente por mero placer personal aunque también con la intención de adaptarse al proyecto patriarcal del linaje. Para lograr plasmar su universo impregnado de humanismo compró cientos de libros, instrumentos y pinturas, llevando a la puesta en marcha de muchos artistas de renombre como Correggio, Da Pavia, Rafael, Da Vinci, Perugino y Tiziano. En términos generales, Isabella inició su campaña decorativa dividiendo su colección en dos espacios. En primer lugar, el *studiolo*, decorado con “El Parnaso” y “El triunfo de la Virtud” (Andrea Mantegna), “El combate entre el Amor y la Castidad” (Perugino) e “Isabella d’Este en el Reino del Amor” (Lorenzo Costa). Este cuarto dejaba de ser un espacio reservado a la meditación del dueño para convertirse en un «gabinete científico» donde se exponían objetos preciosos (pinturas, esculturas o medallas tanto antiguas como modernas) y en un lugar para la conversación. Seguidamente estaría la *grotta* artificial, diseñada para conciertos y discusiones literarias. Véase: GARRIDO RAMOS, Beatriz: “La primera dama del Renacimiento: Isabella d’Este (1474-1539), promotora artística y mecenas”, *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, vol. 8, 2014, pp. 24-68.

disponían en hornacinas que jalonaban el patio cuadrado<sup>803</sup>. Pero poco a poco estos conjuntos adoptaron la forma de galerías, donde se procuró una cierta ordenación de los elementos que la integran para su percepción secuencial y singularizada, de acuerdo con una circulación lineal. El modelo hemos de rastrearlo en la logia proyectada por Rafael en el segundo piso del Palacio de San Dámaso bajo el papado de León X (1513-1521), que “deja abierto al patio un frente lateral para favorecer la entrada de luz, de modo que lo que en un principio no era sino un oscuro corredor de paso se convierte en un espacio interesante en sí mismo”<sup>804</sup>.

La evolución de este sistema continuará en la galería de los Uffizi, distribuida según criterios visuales y espaciales para el acomodo de las esculturas y retratos comprados en tiempos de Francisco I (1574). Bontalenti añade en 1584 una sala octogonal de planta centralizada que en tiempos de Cosme III (1640) fue reacondicionada para la presentación de las estatuas clásicas que había hecho traer de Roma, junto a los lienzos de Tiziano, Rafael y Rubens. En efecto, la Tribuna, testimoniaba los nuevos modos que en el siglo XVII importaban al coleccionismo y expresaba la voluntad de los Medici de recobrar la reputación cultural de una capital que padecía la fuerte rivalidad de la espléndida Roma de Bernini<sup>805</sup>.

En territorio español, las pertenencias del emperador Carlos V (1500-1558), aunque nunca llegaron a reunirse en un único entorno, sí puede afirmarse que “configuran un mundo definitivamente alejado de cualquier contenido medieval y ligado a la mentalidad manierista”<sup>806</sup>. No obstante, ateniéndonos al papel que la obra

---

<sup>803</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, p. 103, nota 103. Otras colecciones de estatuaria antigua dispuestas al exterior fueron la Galería de Villa Madama, el museo-jardín de J. Galli, el patio del *Palazzo della Valle* o la Villa Medici (1560). También como apunta Cano de Gardoqui, la moda por disponer lo antiguo en marcos naturales fue desarrollando un cierto gusto a caballo entre lo anticuario y lo pintoresco que confluyó en un universo lúdico-reflexivo encarnado por el jardín. La sensibilidad manierista procuró una imagen peculiar de los jardines arqueológicos por medio de grutescos, jeroglíficos y restos de culturas ajenas a la occidental. Véase: MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Bomarzo: una experiencia humanística y sensitiva”, *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 65-77, cita 2 para bibliografía complementaria. Ello motivó la ejecución de complejos programas iconográficos orientados a la idea del jardín como escenario mitológico, configurándose también hermosas plasmaciones paradisíacas con la inclusión de flora y fauna procedente del Nuevo Mundo. Este es el caso de los jardines del Palacio de Aranjuez en tiempos de Felipe II, el jardín de la Abadía de los duques de Alba, el complejo conformado por los duques de Benavente y el patio de la sevillana Casa de Pilatos, conjunto más tarde engrosado con la colección escultórica importada del sur de Italia por el tercer duque de Alcalá. Cfr.: CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, p. 104, citas 104, 105 y 106.

<sup>804</sup> BOLAÑOS, María: *Historia de los museos en España: memoria...*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>805</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>806</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de...*, *op. cit.*, p. 55.

artística cobra en este período como instrumento de poder, sería desacertado hablar de un verdadero ejercicio coleccionista, papel a que tan afecto será Felipe II (1527-1598). En su mayor parte, los heterogéneos enseres cumplían con la función de glorificar a los ancestros, añadiendo lustre a la dignidad imperial del linaje. La idea de posesión, que responde en buena medida a un componente propagandístico, estuvo mediatizada por la propia naturaleza efímera de algunas pertenencias, revelando prácticas de reciclaje. Por ejemplo, las joyas, aparte de subrayar una imagen magnificente, se consideraban utensilios proclives a manipularse en períodos de escasez para acuñar monedas. Así pues, Carlos V “no era un amante del arte, sino un usuario del arte, a quien le interesaban sobre todo sus capacidades devocionales y persuasivas”<sup>807</sup>. Una práctica distinta a la demostrada en otros familiares cercanos como María de Hungría (1505-1558), quien promocionó su legado a través de una colección estable según el inventario *post-mortem* (1558)<sup>808</sup>, el caso excepcional, ya tratado, de Margarita de Austria (1480-1530) y el recientemente abordado de Juana de Austria (1535-1573)<sup>809</sup>.

Armas y trofeos ocupan lugar preminente entre las pertenencias del Emperador, instalados en una armería itinerante vallisoletana que su hijo trasladará con carácter definitivo al Alcázar de Madrid. Las piezas eran capaces de conferir el componente heroico a la imagen política del personaje, cumplimentando en su preciosidad una parcela de la mentalidad imperial afín al pensamiento manierista<sup>810</sup>. El culto al exotismo, alcanzó su grado máximo en la abundancia de enseres americanos o con

---

<sup>807</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: “Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo”, en *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, pp. 43-52; 49. Véase igualmente: CHECA CREMADES, Fernando: “El Emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones”, en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 1. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 39-56.

<sup>808</sup> Llama la atención la galería de retratos que confeccionó en su palacio de Bruselas, donde figuran veinte retratos de Tiziano y seis de Antonio Moro, más tardes colocados en el Palacio del Pardo. Su gusto progresista hacia lo veneciano supuso una influencia decisiva para las futuras preferencias de sus allegados. Así, por ejemplo, entre los cuadros narrativos de Tiziano atesoró, a partir, de 1548, los cuatro condenados de las Metamorfosis de Ovidio, de los que solamente se conservan “Ticio” y “Sífilo”, ambos en el Museo Nacional del Prado. De su favor también gozaron los primitivos flamencos. En 1549 María compra a la cofradía de ballesteros de Lovaina “El Descendimiento” de Roger Van der Weyden. Además, a su servicio estuvo Michel Coxcie, diseñador de tapices (“Los siete pecados capitales” y “La Historia de Escipión”, entre otros) y artista que ejecutó un “David y Goliat”, hoy en El Escorial, de resabios miguelangelescos. El significativo acervo de representaciones fue legado en 1556, inaugurando una tradición que en adelante moldeará la doble personalidad de la colección real culminada con Felipe IV. Véase: VAN DEN BOOGERT, Bob C.: “María de Hungría, mecenas de las artes”, en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 2841-2960.

<sup>809</sup> PÉREZ DE TUDELA, Almudena: *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2017.

<sup>810</sup> PASCUAL MOLINA, Jesús Félix: “La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial” en *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, pp. 81-101.

asuntos procedentes del Nuevo Mundo. Junto al denominado “Tesoro de Moctezuma”, regalado por Hernán Cortés en 1519 y descrito en el “Diario” de Durero, coexistieron cajas de oro, máscaras labradas, penachos plumíferos, una corona de algodón, zapatos del Perú y una notable cantidad de piedras verdes, muestra quizás de una mentalidad supersticiosa. También hacen su aparición los instrumentos cartográficos (compases, astrolabios, mapas, planos, etc.), aún no dotados de un carácter expositivo, inherente a las *wunderkammer*, pero que nos ayudan a atisbar los nuevos intereses pre-científicos que configuran la mentalidad del príncipe<sup>811</sup>.

Los bienes que acompañaron su retiro al apartado monasterio de Yuste, donde fallecía en 1558, determinan una depuración del ecléctico conjunto que consiguió reunir a lo largo de su trayectoria vital, a medio camino entre el humanismo y el manierismo. Junto a su pasión por los relojes y demás elementos de arraigo medieval (piedras bezares, sortijas para restañar sangre, etc.), consumió sus días confeccionando una biblioteca personal donde se daban cita desde volúmenes científicos hasta libros de asunto filosófico, histórico y literario. Finalmente, los fondos artísticos seleccionados, suponen, en parte, una elección que participa de criterios modernos, debido a la existencia de una galería de retratos familiar ejecutada por Tiziano y Moro. “No obstante, el tono general de los cuadros acumulados por Carlos responde todavía a un interés predominantemente religioso y devocional, identificado por un gusto muy acrecentado por la pintura flamenca, lo cual no resulta extraño si se tiene en cuenta los antecedentes y lazos familiares”<sup>812</sup>. Y aunque también sostuvo atención hacia la plástica veneciana, los asuntos sacros (“Cristo atado a la columna”, “La Gloria”, “La Dolorosa”) fueron porcentualmente predominantes sobre la alegoría mitológica. Como apuntábamos, esta dicotomía de gusto entre Italia y Flandes comienza a formar el embrión de lo que sería a la postre una de las colecciones pictóricas más exquisitas de la Edad Moderna<sup>813</sup>.

A medida que avanza la centuria decimosexta, el hombre va perdiendo gradualmente la confianza en el dominio de la naturaleza a través de la ciencia, sumergiéndose en un mundo hermético donde lo misterioso y excepcional son la nota

---

<sup>811</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 48-51.

<sup>812</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes..., op. cit.*, p. 100.

<sup>813</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 59.

dominante. Al núcleo inicial de vestigios antiguos y obras de arte reunidos en los *estudiolos* se sumaría la inclusión de instrumentos o *varietas rerum*, recuperando el mundo mágico de los tesoros medievales. En esta época donde el conocimiento científico aún se hallaba imbuido de misticismo, se multiplicaría la formación de gabinetes de curiosidades en todo el continente europeo, si bien los ejemplos más cabales de este tipo de coleccionismo enciclopedista debemos buscarlos en Centroeuropa e Italia: Fernando del Tirol (1520-1595), Rodolfo II (1552-1612) y Francisco I (1541-1587)<sup>814</sup>.

Si bien todos partieron utópicamente en su anhelo totalizador de la idea de reproducir una especie de microcosmos que fuese un reflejo completo del macrocosmos, en pocas ocasiones la reunión de objetos englobó equilibradamente todas las realidades humanas. En cualquier caso, los cuatro personajes señalados dieron forma a las *wunderkammer* más completas, reproduciendo un modelo recogido en el tratado “*Theatrum sapientiae*” (1565), redactado por el médico flamenco Samuel Quiccherberg para dejar constancia de las colecciones munitenses de Alberto V de Baviera. A lo largo del texto describe cuales serían los contenidos ideales de las cámaras de maravillas. En resumen, el museo ideal estaría constituido por un gabinete de ciencias naturales (reproducciones de animales, minerales y plantas), una sección de instrumentos científicos de fabricación humana (instrumentos quirúrgicos, objetos étnicos, herramientas mecánicas, etc.), otra dedicada a las artes (cuadros, esculturas, dibujos a mano, etc.) y una cuarta centrada en las *Antiquitas* (tablas históricas, restos romanos, árboles genealógicos, retratos de familia)<sup>815</sup>. Pero este carácter modélico,

---

<sup>814</sup> El estudiolo de Francisco I (1570) se trató de una estancia reducida donde la pintura era la protagonista al sustituir, por medio de la representación, la presencia física de sus *naturalia* clasificadas en armarios. Desde dicha habitación, se llegaba además a través de un corredor secreto al *Tesoretto* (1559-1562) donde se guardaba el tesoro de los Medici. El mencionado *estudiolo* fue concebido como un preámbulo a esas riquezas ancestrales. Borghini proyectaba temas decorativos mientras que Vasari los dibujaba y distribuía entre sus discípulos en forma de ciclos que configuran analogías secretas del Universo: la contraposición arte-naturaleza, los cuatro elementos, etc. BUCCI, Mario: *El estudio de Francisco I*. Granada, Albaicín, 1966.

<sup>815</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 130-131. También Gaspar F. Neickel proporcionó en su “*Museographie*” (1727) otro esquema de gabinetes que aún pervivían por esas fechas. Establece una división según los contenidos: *Schatzkammer* (joyas y objetos preciosos), *Raritätskammer* (lo exótico), *Gallerien*, *Studio-museum* (Biblioteca), *Naturalienkammer* (elementos de la naturaleza), *Kunstammer* (terracotas, yesos, vidrios, etc.) y *Antiquitätenkabinett* (ídolos y objetos arqueológicos). “En todo caso, el nombre y los contenidos del tratado reflejan con claridad la intención del marchante alemán de orientar didácticamente a los coleccionistas de objetos *naturalia* y curiosa artificialia en las funciones específicamente museográficas, como podemos comprobar. Recomendaciones y consejos para ordenar colecciones concebidas y orientadas más como cámaras de curiosidades que como gabinete de arte. En éste se apreciaba sobre todo su rareza por encima de su calidad estética. Pese a lo cual, en el tratado de Neickel se asientan históricamente también unas bases de concepto y aplicación que se



salpicado de una gama rica de matices, “no hay que verlo tan sólo bajo la óptica manierista de la *wunderkammern* como soporte exterior de la imagen de magnificencia y decoro del monarca o del príncipe, sino también como testimonio significativo de que la vanguardia en las tendencias eruditas dominantes en el Renacimiento tardío corresponden al ámbito cortesano”<sup>816</sup>.

Fernando del Tirol, cuyos lazos familiares lo emparentan con los grandes coleccionistas de su tiempo, hizo instalar en su Castillo de Ambras, una fortaleza originalmente de poco valor pero embellecida por el archiduque, un museo denominado “*Ferdinandeum*” para contener sus tesoros artísticos. El conjunto, centro de atracción para todos los viajeros ilustrados que en su *tour de monde* pasaban por Tirol, ocupaba los edificios que rodeaban el patio interior, dividiéndose en una armería, la biblioteca y una “*Grosse Kunstkammer*”. Ésta fue equipada con dieciocho armarios, cuya ordenación correspondía a los materiales: vasos de cristal y de piedras duras, objetos de orfebrería, piedras trabajadas con escenas religiosas y profanas, instrumentos de hierro, tortura y útiles del escultor, instrumentos musicales, matemáticos y relojes mecánicos, mosaicos, meteoritos, piedras de México, manuscritos minados, labores de marfil, cuernos de olifantes, pequeños bronce, cerámicas, una colección numismática, rarezas etnográficas orientales e incluso, colgando de las paredes, cuadros con figuraciones monstruosas<sup>817</sup>. A la predilección histórica y conmemorativa respondía la “*Leibbrüstkammer*” y la “*Heldenrüstkammer*”, con piezas de armaduras de famosos personajes contemporáneos. Su gusto osciló pues entre lo histórico y lo curioso, desplazando en segundo plano el interés hacia los fondos pictóricos de contenido básicamente retratístico albergados en la librería. Sin embargo, Fernando segrega la mayor parte de manuscritos ilustrados y libros grabados en un armario concreto de su cámara artística, testimonio quizás de una temprana especialización<sup>818</sup>.

Un panorama fascinante es el que proporciona el emperador Rodolfo II en Praga, quien pareció proyectar su personalidad en un conjunto abigarrado donde los elementos curiosos de la naturaleza (raíces de mandrágora, varitas de radomántico, figuritas

---

integrarán en el siguiente proceso de definición de la museología como ciencia de los museos, y consecuentemente, en la técnica que la aplica, la museografía”. Véase: ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología y Museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2006, p. 18.

<sup>816</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 108.

<sup>817</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 70-129 y MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de...*, op. cit., p. 65.

<sup>818</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 109.

mágicas, etc.) que surgen en proporciones desmesuradas, conviven junto a testimonios de las modernas ciencias naturales (anteojos, globos, cuadrantes, etc.) y hasta tres mil cuadros. La colección ocupó desordenadamente, frente al afán metódico de Ambras, cuatro habitaciones abovedadas donde en su interior, dentro de treinta y siete cajas, se distribuían los objetos pequeños, mientras que una amplia mesa en el centro soportaba los relojes y otras arcas o armarios protegían las menudencias más llamativas. Sigue Schlosser comentando que “entre las cajas se encontraban pinturas de la época antigua y de la moderna, las paredes estaban decoradas, con raras cornamentas, y, los cuadros, sin embargo, repartidos, tanto aquí como en las restantes salas y habitaciones, incluso en el mismo salón de escritorio del emperador, sin formar una auténtica galería”<sup>819</sup>.

Rodolfo II, educado bajo los parámetros habsbúrgicos, quiso que el acervo reflejara la defensa de la dignidad imperial. Significativo en la formación intelectual y estética del joven príncipe fue Hans Klevenhüller (1537-1580), embajador en Madrid, erudito, mecenas de órdenes religiosas y aficionado a las artes plásticas. Él fue el acompañante de Rodolfo durante su visita a las colecciones felipinas y, tras ser nombrado como embajador ordinario de España (1572) constituyó el puente de unión entre Madrid y Praga para todo lo referido a conceptos de arte. Conviene recordar que la dilatada estancia formativa (ocho años) de Rodolfo en la ciudad del Manzanares, sumado a sus viajes por puntos clave de la geografía italiana (Trento, Venecia, Milán, Génova), debieron marcar sus gustos y personalidad hacia los mismos senderos ya explorados por Felipe II, quien orquestó muchas de sus adquisiciones<sup>820</sup>.

---

<sup>819</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 131-137; 137 y MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 65 y ss. Maximiliano II, ya había estado interesado en los programas iconográficos de la corte española. Prueba de ello es la proyección de un palacio en *Hofburg* (1558-1561) para albergar su colección de corales y, especialmente, el *Neügebaude*, una magna construcción inacabada situada en la periferia que debió servir para albergar un conjunto escultórico. Participó en 1565 en pujas internacionales para hacerse con piezas italianas y adquirió, entre 1573 y 1575, tres piezas significativas debidas a Juan de Boloña: “Mercurio”, “La Alegoría del Gobierno de Fernando de Medici” y una “Venus en el baño”.

<sup>820</sup> JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo: *El coleccionismo manierista de los Austrias: entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 35-44. Recordemos que esos años coincidieron con la llegada a la capital española de artesanos, escultores, pintores, joyeros, etc., para trabajar en el ingente proyecto de El Escorial. Los archiduques tuvieron entonces la oportunidad de contemplar los trabajos de Antonio Moro, Sánchez Coello, los frescos romanistas de Gaspar Becerra y Bergamasco, las “Poesías” de Tiziano, los bronce de los Leoni, los trabajos de joyería de Jacopo da Trezzo, etc. Por otro lado, la imagen cristiana que influyó en la colección, se debió a la activa participación en distintas ceremonias que trataban de exaltar la doctrina católica (trasladó el Santísimo Sacramento a la iglesia del Convento de Clarisas Descalzas de Madrid, fue testigo de las jornadas festivas en torno a la recepción de la Reliquia de san Eugenio, procedente de París, y su colocación en la Catedral de Toledo, etc.).

Hacia 1583, el nuevo emperador establece una corte fija en Praga. Con el inicio del nuevo siglo, el carácter sombrío y melancólico de su personalidad, le lleva a iniciar un autoaislamiento y a refugiarse en sus colecciones, entendidas como un medio de recreación, divertimento y afianzamiento de su autoridad<sup>821</sup>. Gracias a una activa correspondencia con sus embajadores (Klevenhülle, Dietrichstein y Pernstejn) recibió noticias actualizadas del gusto que fermentaba en la Península, facilitándole al mismo tiempo la adquisición de determinadas piezas. En consecuencia, previo a la instalación de maestros en la corte rudolfina, existió un período de importaciones que definieron los intereses estéticos del monarca, llegando composiciones de Corregio (“Ganímedes y Leda”), Durero (“El Martirio de los diez mil”) y óleos de Rafael, Tiziano, Leonardo, Tintoretto, Brueghel, El Bosco, Cranach, etc<sup>822</sup>.

Entre los pintores contratados en la década de los noventa sobresalieron Bartolomeo Spranger y Giuseppe Arcimboldo, quien organizó y diseñó el gabinete de curiosidades. Su obra se adaptaba al carácter mágico y extravagante de la colección. Como retratista destacaron sus plasmaciones fantásticas compuestas de animales, flores y verduras, alegorías que pretenden enaltecer la figura de Rodolfo. Por otro lado, Spranger fue el pionero en el nuevo estilo cortesano, al mezclar los modelos romanos con la interpretación flamenca. Entre sus ciclos más destacados emerge la serie sobre los amores de los dioses (1582-1587) y “Minerva domando a la ignorancia” (1591-1595), obra que proclamaba las virtudes del emperador en los terrenos políticos, militares y morales. Pero su carácter excéntrico derivó, más que en la pintura, en una mayor estimación hacia las *naturalia*, joyas, piedras preciosas y lujosos exotismos, rompiendo con la estética comenzada por su padre.

---

<sup>821</sup> GARCÍA RAMOS, María Dolores: “Rodolfo II de Praga como mecenas y coleccionista: la formación de un gusto”, *Revista Almirez*, nº 7, 2013, pp. 103-127.

<sup>822</sup> Varios de los ejemplares procedían de colecciones privadas madrileñas, como las de Antonio Pérez, secretario de Felipe II. Su galería hablaba de un gusto más evolucionado, donde retratos y pinturas se liberan de usos representativos y decorativos, en una apuesta decidida por el arte profano (sólo aparecían nueve lienzos religiosos frente a cuarenta y siete efigies y cincuenta y seis cuadros mitológicos). Véase: CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, p. 117. Igualmente, la muerte del cardenal Granvela (1517-1586) le permitió comprar obras de Antonio Moro, Sánchez Coello, Tiziano y Zuccaro. Consúltese: JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo: *El coleccionismo manierista...*, *op. cit.*, p. 196. Las mecánicas adquisitivas de Rodolfo II eran marcadamente modernas: expresaba a sus agentes el deseo de comprar siempre a bajo precio, regatear y, si fuera preciso, esperar varios años a que la pieza se devaluara o le fuera regalada. Cuando le era imposible hacerse con el original aceptaba una copia. Esto ocurrió con dos reproducciones anónimas del “Cupido” y del “Rapto de Ganímedes” de Parmigianino, o una “Leda” basada en un original de Corregio mandada pintar a Eugenio Cajés. *Ibíd.*, p. 220.

El más claro paradigma en España de las *wunderkammer* está reflejado en las colecciones de Felipe II, desplegadas en El Escorial, El Pardo y el Alcázar<sup>823</sup>. La mentalidad y los rasgos de mecenazgo artístico se inscriben en el marco general de la Contrarreforma. “Una cultura y sociedad en la que las funciones atribuidas a la obra de arte, amén de su habitual mescolanza con la ciencia y la naturaleza en su vertiente más heterodoxa, van de la mano de la educación cultural y estética, de la construcción de una imagen política, de las motivaciones religiosas y devocionales, sin olvidar los modelos culturales y estéticos proporcionados por la Antigüedad clásica”<sup>824</sup>.

Desde su etapa de príncipe, los inventarios revelan un gusto caracterizado por lo precioso y minucioso formado durante sus primeros viajes a Italia, Flandes y Alemania en los que conoce de primera mano el despliegue del arte manierista en medios artísticos más desarrollados que el castellano. Asimismo, las entradas triunfales de las que fue testigo le acostumbraron a una iconografía áulica de raigambre alegórica (alusiones a Hércules, la historia de Salomón y David, la práctica de las virtudes, etc.) útil para expresar el dominio de la Casa de Austria e influyente en los óleos profanos obtenidos en un futuro. Al fin, la colección pictórica de su tía María, que giraba equilibradamente en torno a tres géneros destacados (el retrato, lo sagrado y lo mitológico), y el pequeño acervo reunido en Yuste, le invitaron a seguir y profundizar en el sendero que había marcado Carlos V<sup>825</sup>.

---

<sup>823</sup> Supuso un modelo de amplia repercusión en la segunda mitad del siglo XVI. No obstante, el tipo y cantidad de objetos reunidos correspondía al nivel social, de riqueza e instrucción del propietario, como también su mayor o menor proximidad respecto a los centros propagadores de esta moda. Concretamente, en España proliferaron, en primer lugar, las colecciones de antigüedades que para sus poseedores (por ejemplo Diego Hurtado de Mendoza) constituía una fuente de documentación histórica, anunciando los modernos museos arqueológicos de la segunda mitad del siglo XVIII. En segundo orden, aumentaron los gabinetes de historia natural con fines médicos y farmacéuticos. Este coleccionismo científico, que prefigura el nacimiento de los Museos de Historia Natural y de Ciencias Naturales, ya dotados de un interés sistemático, tuvo en el médico sevillano Monardes un buen exponente. La tendencia sería perfeccionada en manos del noble boloñés Fernando Cospì, quien en su “Museo Cospiano” (1677) otorgó un equilibrio absoluto a los prodigios de la naturaleza y los productos artificiales, estos últimos válidos también para el estudio, lo que transforma al conjunto en un auténtico gabinete de historia natural. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., pp. 114-116 y SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, op. cit., pp. 217-222.

<sup>824</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 111.

<sup>825</sup> CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II, Mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1997, p. 26. Entre la bibliografía que explora su faceta como coleccionista podría destacarse: AA.VV.: *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 135-158 y 229-236; CHECA CREMADES, Fernando: *Inventarios de Felipe II: inventario "post mortem", almoneda y libro de remates*. Madrid, Fernando Villaverde Editorial, 2018, pp. 9-20; 33-40; 49-57 y 69-78; *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, cat. exp. Madrid, Nerea, 1994, pp. 176-195, 196-219, y 220-235; *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid,

El interés de Felipe II por rodearse de enseres bellos y útiles aparece desde los comienzos de su actuación política. Unos inventarios fechados en 1539 y 1554 ilustran un panorama manierista, al incluir un sinnúmero de objetos suntuarios provenientes de encargos al extranjero e intercambios, cuyo fin presenta la dualidad de servir al lujo y representación propios, sin olvidar por ello la finalidad lúdica: brocales de plata, armas preciosas de alto valor mítico, perlas de aljófar, referencias anticuarias, piedras con propiedades curativas, copas de origen indiano, etc.). Fue sólo a partir de 1555, coincidiendo con el comienzo de su reinado, cuando dotará de organicidad a sus colecciones, dinámica que culmina en la biblioteca de El Escorial, recinto planteado como museo y gabinete científico. Ubicada sobre el zaguán de entrada, ocupa, tras la iglesia, el segundo lugar en importancia del monumento y se comunica con el convento y el colegio, uniendo así la oración con el estudio.

El vasto programa decorativo, concebido bajo un complejo ordenamiento microcósmico que sintetiza el conocimiento universal, nace, en palabras de Turina y Checa, con la voluntad “de incorporar al programa los saberes típicos del Renacimiento en su doble vertiente, científica y humanista”<sup>826</sup>. Junto a los libros se situó una galería de hombres ilustres, enviadas por el dominico Alfonso Chacón (1587), que apoyan la configuración de una concepción del saber plenamente contrarreformista. Reunió además instrumentos científicos de la almoneda del marqués de los Vélez (globos terrestres, astrolabios, etc.), un magnífico acopio de antigüedades, regalo de Antonio Martín, que incluía pequeñas figurillas de bronce y mármol (Hércules, Apolo, Minerva, Vesta, Cupido, etc.) y un monetario<sup>827</sup>. Tampoco fue ajeno Felipe II al estudio ambivalente de la naturaleza. Ahora, los elementos naturalistas son motivo de reflexión

---

Marcial Pons, 2013, pp. 327 y ss., y MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 63-127.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 100. Las pinturas que decoran la sala, obra de Tibaldi y Carducho, se tratan de las “Alegorías de las Siete Artes Liberales” (1590-1593). El punto de partida sería la alegoría de la Filosofía, principio de las ciencias naturales, y representada como matrona acompañada de las personalidades más descolantes de esta rama del saber. Lindante a ella se situaría la alegoría de la Teología junto a los cuatro doctores de la iglesia latina. También adquieren importancia la figura de la Astronomía, bien representada con representaciones de Ptolomeo, Aristarco de Samos, Alfonso X “El Sabio”, Juan Sacrobosco, etc. Cercanos a la Astronomía, los científicos y matemáticos se adecuan al programa en función de Pitágoras, eje de esta sección donde aparecen los integrantes de la Escuela de Alejandría. Finalmente, el ciclo también cuenta con figuraciones de literatos y filósofos, correspondientes al *Trivium*.

<sup>827</sup> MORÁN SUÁREZ, Isabel: “El coleccionismo astronómico de Felipe II”, en *La ciencia en el Monasterio del Escorial*, vol. 1, Actas del Simposio. El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1993, pp. 501-512 y DE AZUA MARTÍNEZ, Elena Ruíz: “El Monetario de San Lorenzo del Escorial: un ejemplo del coleccionismo en Época Moderna y su relación con las artes”, en *Literatura e imagen en El Escorial*, Actas del Simposio. El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 889-902.

e invaden decisivamente varios sectores del inmueble. Por eso la Galería Real (1577) transmuta en un compendio del saber geográfico contemporáneo, donde debajo de paisajes, la mayoría de ellos historias sagradas, se situaban mapas de las provincias dominadas y vistas de ciudades en forma de estampas coloreadas. Dicha escenografía de tono verista reforzaría la imagen real y tendría matices prácticos al facilitarle al monarca un compendio unitario de los lugares bajo su autoridad. Así también, la antecámara era buena prueba de una afición ecléctica por asuntos americanos, plasmados en varios lienzos salpicados de animales y plantas características del Nuevo Mundo<sup>828</sup>.

Hito destacado supone la Armería en las caballerizas del Alcázar al que se dota de un alto valor histórico, representativo y sentimental, y, como principal novedad, de una organización museística gracias al codicilo testamentario (1597). Era el recinto de glorias militares dinásticas erigido en memoria de su padre. Allí aparecen los trofeos de Pavía, Túnez o Lepanto, armaduras de Maximiliano I, las espadas del Cid y san Fernando, el estoque de ceremonias de los Reyes Católicos o el imperial de Carlos V. No debemos olvidar que también albergaba el guardajoyas, cámara que custodiaba una impresionante colección de joyeles, tallas en cristal, cornalinas con las efigies de personajes de la Antigüedad, bustos de emperadores romanos y 104 utensilios científicos (cartas de marear, cuadrantes, relojes, autómatas, etc.), junto a una completa *wunderkammer*, paralela a las de otras cortes europeas al presentar una imagen del cosmos de carácter total y globalizador<sup>829</sup>.

La afición por la pintura mostrada por Felipe II, sin llegar a ocupar el centro de la curiosidad real, apunta a una inflexión en los modos de coleccionar, hasta el punto que la pinacoteca constituirá el germen del acervo pictórico de Felipe IV. El monarca, consciente de la nueva consideración hacia la figura del artista, emerge como un auténtico mecenas, actitud que comportó una protección directa a los artífices, altamente distinguidos en calidad de profesionales liberales. El caso de Tiziano, con quien mantuvo una activa relación epistolar es, sin duda, el más claro al respecto, y lo mismo podemos decir de su estimación a El Bosco o su defensa a los Leoni, Gaspar Becerra, Sánchez Coello, Navarrete el Mundo y Juan de Herrera. El Rey Prudente elaboró una política de patrocinio obsesiva, supervisando personalmente la evolución de

---

<sup>828</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 107-111.

<sup>829</sup> CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II, Mecenas..., op. cit.*, pp. 155-159.

los trabajos, e incluso, la disposición de los cuadros. Si esto no era posible acudía a los informes remitidos por sus embajadores o agentes, los cuales integraban una densa red de intermediarios<sup>830</sup>.

Un rápido repaso por el conjunto de pinturas del Alcázar nos descubre una sugerente multiplicidad temática y estilística. La primera pieza del guardajoyas contenía varias obras maestras de la retratística cortesana del Renacimiento (Antonio Moro, Tiziano, etc.) adoptando un ordenamiento parecido a otra galería situada en el Pardo. La segunda sección mezclaba algunas efigies capitales (“Felipe II con armadura”, Tiziano) con el despliegue de “un tratado completo de mitología”: “Júpiter y Venus”, “Leda y Júpiter” (Correggio), “Proserpina y Plutón”, “Baco”, “Hércules”, etc. Por su parte, la zona de la contaduría albergaba composiciones morales, mitológicas y descriptivas (“Las edades y la muerte” de Baldung, “El suplicio de Tántalo” y vistas de Valladolid o Argel). Las mismas características muestran los lienzos que colgaban sobre la cámara del tesoro, dependencia anexa al Alcázar. Así, junto a descripciones urbanas, batallas y escenas de montería aparecen imágenes exóticas (diecisiete pinturas sobre los Incas, que trajo el virrey Francisco de Toledo, acompañados de cuatro genealogías incaicas) “disparates” del Bosco, alegorías (“Alegoría de la Batalla de Lepanto”) y algún retrato heredado (“Carlos V en Mühlberg”, Tiziano)<sup>831</sup>.

“Se indican así los polos en los que se mueven los gustos de la corte, oscilantes entre Venecia y el mundo del Norte, en lo que se refiere tanto a los pintores contemporáneos como a los maestros del siglo anterior”<sup>832</sup>. Así se aprecia en El Escorial, donde Felipe entregó los principales óleos religiosos de autores consagrados: “El Martirio de san Lorenzo” (Tiziano), “La adoración de los Reyes”, “El Juicio”, “Las tentaciones de san Antón”, “El Carro del Heno” (El Bosco), “El Cristo con la Virgen y san Juan” (Van der Weyden), “San Jerónimo” (Patinir), “La Virgen con santa Ana y el Niño” (Rafael), etc. También se hizo rodear de bodegones (cocinas) y escenas de género, cuyo sentido inmediato de la realidad plantea el comienzo de una nueva sensibilidad barroca. Al igual que en la corte de Praga, entre los ejemplares de 1576,

---

<sup>830</sup> *Ibíd.*, pp. 301-309.

<sup>831</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia, 1959. Véase el vol. 2, pp. 228 y ss. Igualmente para una visión de conjunto: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “La pintura en el Alcázar”, *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, cat. exp. Madrid, Nerea, 1994, pp. 176-195.

<sup>832</sup> CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II, Mecenas...*, op. cit., p. 161.

aparecen siete lienzos de las virtudes entre paisajes y otros siete de los planetas, indicando una pluralidad de tendencias que recorrerán la plástica española a lo largo del seiscientos<sup>833</sup>.

El palacio de El Pardo contuvo las obras maestras de la colección, entre ellas, las primeras “Poesías” de Tiziano, inspiradas en “Las Metamorfosis” (Ovidio)<sup>834</sup>. Ya en 1584 el inventario consigna en la Sala Real una galería de retratos reales ubicada en un contexto heroico, pues debajo iban situadas las “Jornadas de Carlos V” ejecutadas sobre tabla. Argote de Molina precisa que en la primera sala presidía “Júpiter y Antíope” (Tiziano) seguidas de ocho piezas del Bosco, “Las tentaciones de san Antonio”, una vista de Fontainebleau y las plasmaciones de las fiestas de Binche. A continuación, el corredor mostraba las “Vistas de Zelanda” (Antonio van Vingaerde), dando paso a un dormitorio con una pintura de caza y otras de perspectivas estucadas para terminar en la mencionada Sala Real, núcleo central del importante conjunto<sup>835</sup>. El ejemplo filipino encontró soluciones de continuidad proyectándose a una nueva generación de particulares cuya exquisita formación alentó la presencia cada vez más estimable del asunto profano en sus domicilios, coexistiendo con bibliotecas, armerías e instrumentos científicos<sup>836</sup>. Sin embargo, “la pintura es una opción más, en su vertiente decorativa o ilustrativa, entre las diversas categorías de objetos de estos gabinetes. Las colecciones españolas y europeas se mueven aún entre la *wunderkammern* y la galería de cuadros, entre el eclecticismo del gabinete de curiosidades y la exclusividad de la pinacoteca. No será hasta el siglo XVII cuando la pintura, el arte, comience a ser entendido con valor en sí mismo, desde el punto de vista de la propiedad y riqueza personal, de su sentido interpretativo y del intercambio cultural y social”<sup>837</sup>.

---

<sup>833</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 112-117 y Un recorrido por las pinturas del Escorial se encuentra en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier: *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Actas del Simposio. El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 7-32, 65-98, 99-118, 211-242, 395-420.

<sup>834</sup> FALOMIR, Miguel, JOANNIDES, Paul y MORA, Elisa: “*Dánae*” y “*Venus y Adonis*”, las primeras “*poesías*” de Tiziano para Felipe II. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

<sup>835</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>836</sup> Véanse las colecciones de los duques de Alcalá, donde junto a medallas, monedas o reliquias, surge una galería de retratos articulada con la biblioteca e importantes cuadros atribuidos a Tiziano, Durero, Roelas o Pacheco. Mismos parámetros se observan en la colección del arzobispo Loaysa Girón, Argote de Molina, del marqués de Pozas, del marqués de Tarifa, del historiógrafo Esteban de Garibay, del conde de Ficallo, etc. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes..., op. cit.*, p. 117.

<sup>837</sup> *Ídem*.



## 6. 5. EL COLECCIONISMO EN EL SIGLO XVII: EL TRIUNFO DE LA PINTURA

Desde la segunda mitad del quinientos, la pasión por la *wunderkammer* ya estaba plenamente extendida entre los principales focos cortesanos, permaneciendo con plena vigencia durante el siglo XVII en España e Italia. Ciertamente, el proceso de especialización no fue unitario y la dualidad de tendencias será la nota dominante. En este sentido, pervive una mentalidad que sigue apreciando la curiosidad como valor básico y motor de un amplio repertorio de prácticas acumulativas cuyo objetivo es satisfacer el gusto por lo desconocido e irrepetible. Altamente demandados fueron aquellos objetos que trasgredían el orden establecido y que lograban poner en entredicho la separación de lo natural y lo artificial (tallas de marfil, ingenios mecánicos, huevos de avestruz, etc.). Manteniéndose fiel al principio de la parte por el todo (*pars pro toto*), el coleccionista intentaba recrear en camarines la organización caprichosa propia de las cámaras maravillosas precedentes, metáfora de la realidad cuantificable y simulación de un cosmos inabarcable<sup>838</sup>.

En Roma surge el “*Museum Kircherianum*”, fundado por el jesuita alemán Atanasius Kircher a mediados del siglo XVII, escaparate de sus amplias investigaciones en los más variados campos del saber que cristalizaron en “el Teatro de la Naturaleza y las Artes”. Todo tipo de curiosidades se dan cita en él: una galería de bustos de hombres ilustres, elementos arqueológicos, etnográficos, cabalísticos, astrológicos y matemáticos, entre los que destacan máquinas hidráulicas, otras con movimiento perpetuo, termómetros, relojes (solares, magnéticos, etc.) y un considerable número de autómatas musicales con unas mecánicas a veces sofisticadas, otras sencillas, que animaba y unificaba una galería decorada con frescos de temática astrológica<sup>839</sup>.

Uno de los casos más significativos de la pervivencia de este coleccionismo ecléctico es el que en Huesca creó Juan Vicencio de Lastanosa (1607-1684). La

---

<sup>838</sup> MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón: *Arte y ciencia en el Barroco español: historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid, Fundación Focus-Abengoa y Marcial Pons, 2014, p. 66. Dicha tendencia se observa en el conde de Guimerá, Juan de Borja, Álvaro de Benavides y el marqués de Leganés. Consúltase: MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 179-222. También el culto al objeto precioso siguió manteniendo un uso y valor social, por encima del interés coleccionista, empleándose con un innegable sentido ostentoso, bien como adorno para el embellecimiento personal o como regalo en reuniones sociales.

<sup>839</sup> SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas..., op. cit.*, pp. 214-217; ARACIL, Alfredo: “El mundo en un armario: Secretos, leyes...”, *op. cit.*, pp. 121-122 y GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

colección lastanosiana “añadía a la habitual articulación microcósmica un componente ético que la designaba como el marco adecuado para el retiro espiritual de su poseedor”<sup>840</sup>. Baltasar Gracián en “El Criticón” y “El Discreto” expone una crítica amargada y desengañada de la naturaleza humana que solamente podría superarse siguiendo el modelo de comportamiento que en ambos textos ofrece como alternativa. Éste se concreta en la figura de Salastano, paráfrasis de su amigo Lastanosa, quien instaló en su domicilio, ajeno a los problemas de la corte, un recoleto museo donde, rebasando la mera distribución de piezas artísticas y *naturalia*, reúne sentencias y hechos heroicos que le fuesen de utilidad en la propia vida.

Según las descripciones, se reproducía un esquema heredado del siglo XVI, esto es, la clasificación de las posesiones en armarios, atendiendo al material, origen o significado, en torno a la biblioteca y la armería, ligadas a la polémica acerca de la preeminencia y relación entre las letras y las armas. La decoración de las distintas salas lo constituyen lienzos con pinturas mitológicas asociadas al prestigio ejemplar que habían adquirido durante el *Cinquecento*. Aún más: “las salas se agrupan por unidades mayores como las dedicadas a libros o a armas, pero, a su vez, tienen piezas agregadas y vinculantes que a la consulta aislada añaden la implicación de visitas guiadas por plantas y zonas del edificio. Las conexiones temáticas que se alían con las espaciales al integrar las vistas a los jardines e incluso al horizonte y con los recorridos, espontáneos o pautados por las distintas descripciones, sugieren una itinerancia laberíntica”<sup>841</sup>. Por último, el jardín, sigue respondiendo, en su sentido compartimentado y secreto, a la visión manierista de la naturaleza: grutas con paisajes en miniatura, salvajes que guardan las puertas, estatuas de los distintos dioses y un laberinto vegetal destacan entre infinidad de otros prodigios<sup>842</sup>.

Sin llegar a ambos extremos, lo fantástico y exótico coexiste en las galerías europeas con el acopio puramente artístico. Así, Leopoldo Guillermo era dueño de una serie de armarios con joyas, esferas armilares y collares. Felipe IV mantenía en su biblioteca del Alcázar (1636) un pequeño gabinete compuesto por relicarios, globos, frascos de agua olorosa y relojes cuadrantes. Incluso el guardajoyas era en 1657 un

<sup>840</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 134.

<sup>841</sup> GIL ENCABO, Fermín: “Vicencio Juan de Lastanosa y sus prodigios”, en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, cat. exp. Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 111-124; 119.

<sup>842</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001, pp. 60-62.

reducto arcaizante colmado de reliquias ejecutadas en materiales preciosos. Por su parte, Luis XIV albergaba en Versalles (1685) un dormitorio de curiosidades compuesto de jarrones de piedras semipreciosas, escultura en relieve y medallas. También la reina Cristina de Suecia (1626-1689), propietaria de una fabulosa colección pictórica y escultórica, incluía en el inventario de sus bienes una notable cantidad de relojes, códices, instrumentos de precisión, joyas y un león vivo<sup>843</sup>.

Con todo, la actividad artística y sus resultados prácticos se convierten en el objetivo a perseguir por parte de los monarcas, príncipes y nobles mecenas. Esta decantación que se orienta a la especialización, origen del moderno coleccionismo y a la postre de los museos públicos, encuentra su punto de partida en la renovada actitud frente a los problemas científicos. Al respecto, Francis Bacon en “La Nueva Atlántida” ya conceptualiza un recinto, la Casa de Salomón, destinado exclusivamente al análisis de las obras y criaturas de Dios, animado por un verdadero espíritu científico positivo. También Descartes y Galileo se muestran conscientes de la incompatibilidad entre la reunión subjetiva de objetos heterogéneos y la necesaria objetividad que debía presidir todo acto humano. Dicho supuesto acabó gestando dos modos de coleccionar: uno racional en el que los instrumentos técnicos pasaban a ser monopolio de un sistema independiente y reservado a especialistas, y otro que alude a la colección pictórica como fuente permanente de prestigio, típico de las cortes absolutistas. Frente a esta situación, el peculiar carácter mercantil de la burguesía holandesa plantea la posesión de cuadros en función de la satisfacción personal y las cualidades perceptivas de la imagen, mostrando un horizonte de incalculables consecuencias<sup>844</sup>.

El Flandes barroco ejemplifica ese paso definitivo hacia las galerías de pinturas bajo el gobierno de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Mecenas y amantes de las artes, los archiduques hallaron en Bruselas el ambiente más propicio para el cultivo de sus intereses, especialmente a partir de la Tregua de los Doce Años, cuando ambos le ofrecen la posibilidad a Rubens de ser nombrado pintor cortesano (1608). Esa labor de patrocinio, pensada para difundir una imagen atractiva del poder, también la hicieron efectiva con Denis van Alsoot y Peeter Snayers, autores especializados en vistas que ilustraban la vida pública de los gobernadores. La nómina de artífices que

---

<sup>843</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, pp. 135-136 y SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo y...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>844</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El Barroco*, *op. cit.*, p. 65.

ejecutaron alguna obra abarca la mayoría de maestros flamencos, presentes en sus colecciones, desde Joost de Momper hasta Van Dyck, Coebergher, Jan Brueghel de Velours o el propio Rubens, autor de la serie de cartones para tapiz del convento madrileño de las Descalzas Reales sobre “El Triunfo de la Eucaristía”<sup>845</sup>.

El ejemplo archiducal prenderá en la nobleza y los comerciantes de la floreciente urbe. La tenencia de obras artísticas era muestra de una educación humanista, de sabiduría y virtud, debido al tránsito del artista desde la condición artesanal hasta la actividad creadora. Reflejo de esa posición privilegiada del coleccionismo de cuadros fue la creación de una categoría especial de afiliados a la Guilda de San Lucas: el *liefhebber der schildereyen*, aficionado a la pintura, que aparece por primera vez registrado en la década de 1610. Veinte años después era un signo de distinción ser reconocido como amante de la pintura. Así se presenta, en una serie de retratos grabados diseñados por Van Dyck, al coleccionista Jacomo de Cachiopin acompañado del lema “*Amator artis pictoriae*”<sup>846</sup>.

Este pujante fenómeno condicionó, de la mano de Frans Franken el Joven y Jan Brueghel de Velours, un nuevo y singular género denominado pintura de gabinetes. Mezclando realidad y ficción transmitían el ambiente distinguido de los interiores domésticos contemporáneos. En una primera etapa (1610-1640) representaban conjuntos enciclopédicos en los que “la pared del fondo lleva una cornisa con estatuas, los cuadros están colgados con marcos sin dejar espacios entre ellos, y en primer plano suele haber mesas con curiosidades, instrumentos científicos y musicales”<sup>847</sup>. El fondo se iría enriqueciendo con puertas, ventanas emplomadas, mobiliario, etc., sumando, a veces, visitantes imaginarios, de apariencia noble que aumentan la gloria del propietario, y óleos alegóricos (la ignorancia, enemiga de las Bellas Artes) o religiosos, signos de la creación divina presentes en cada uno de los objetos expuestos. Por ejemplo, en un lienzo atribuido a Adriaen van Stalbent (c. 1620) se sitúa en el suelo una

---

<sup>845</sup> AA.VV.: *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 64-81 y 108-117 y PÉREZ DE TUDELA, Almudena: “Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599) fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta”, en *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid, CEEH, 2011, pp. 60-87.

<sup>846</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 157. Destacada fue la labor de Cornelis van der Geest, presidente de la Guilda entre 1609 y 1615. Protector de Rubens y poseedor de una espléndida colección de pinturas flamencas e italianas ingresó en la Guilda de San Lucas, corporación exclusiva de artistas.

<sup>847</sup> DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992, p. 21.

imagen representando a figuras con cabezas de asno, personificación del filistéismo, que destruyen una colección enciclopédica. Igualmente, en la pared se muestra a la Pintura rescatada de la Ignorancia por la Fama y Minerva. Bajo el simbolismo abstruso hay la intención de presentar la colección como una manera de favorecer el conocimiento y la comprensión del mundo. Otra tesis es la idea de que el coleccionismo es una ocupación señorial porque los visitantes visten lujosamente<sup>848</sup>.

A partir de 1640, este modelo experimentará una transformación sustancial, si bien permanecerán sus fines exaltadores y reivindicativos. Los “Gabinetes” elaborados por David Teniers el Joven (1651), por encargo de Leopoldo Guillermo, presentan ahora colecciones reales depositadas en las salas del Palacio de Bruselas. El contenido de dichas galerías, exclusivamente de naturaleza pictórica, se exhiben a ilustres *connoisseurs*. El principal objetivo consistía en mostrar al resto de monarcas europeos la incorporación del archiduque al selecto grupo de coleccionistas, esfuerzo propagandístico que implícitamente elevaba la categoría de su dueño y los artistas<sup>849</sup>. Esta confluencia de intereses se hará explícita a partir de 1660, cuando Teniers publica el “*Theatrum Pictorium*” que debe considerarse el primer catálogo ilustrado de una pinacoteca<sup>850</sup>. El despliegue de doscientas cuarenta y tres planchas con grabados de los ejemplares de escuela italiana pertenecientes a las colecciones archiducuales, tenía por finalidad situar a la pintura en el escalafón más alto de las artes visuales. Además, en su capacidad de atraer la atención de un público coleccionista más vasto, evidencia como “las colecciones magníficas (...) se hacen con cuadros (...), no con corales de forma extraña ni conchas de *nautilus*, ni tan siquiera con piezas exquisitas del arte del orfebre o del platero. La publicación de Teniers cifra esa alianza entre pintores y coleccionistas

<sup>848</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 153.

<sup>849</sup> DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes: *David Teniers, Jan Brueghel...*, op. cit., p. 46.

<sup>850</sup> La colección tuvo una marcada referencia por la pintura italiana del siglo XVI, con un total de seiscientos diecisiete ejemplares obtenidos de la colección Hamilton que constituyen parte de los fondos actuales del Kuntsthistorisches Museum de Viena: “Tres filósofos” (Giorgone), “Diana y Acteón” (Tiziano), el “Buen samaritano” (Bassano), “Santa Margarita” (Rafael), entre otros. Pero también el archiduque intentó componer con mirada retrospectiva una pequeña antología de la pintura flamenca desde aproximadamente 1450 a 1650: “El retrato del cardenal Albergati” (Van Eyck), “El retablo de san Juan” (Memling), “San Jerónimo” (Metsys), la serie de los meses de Brueghel el Viejo y varias figuras como Martín de Vos o Bril. No faltan los dos artistas capitales de la época, Rubens (“Paisaje con Júpiter, Mercurio, Filemón y Baucis”, “Llanto sobre Cristo muerto”) y Van Dyck (“Sansón y Dalila”, “La Venus en la fragua de Vulcano”, etc.). Por otro lado, se mostró altamente selectivo con los artistas alemanes, concentrándose en piezas atribuidas a Durero (actualmente ninguna de ellas ha pasado el sesgo de la investigación moderna), Holbein el Joven (“El Doctor John Chambers”, “El retrato de un joven”) y Lucas Cranach el Viejo (“Lot y sus hijas” y “Adán y Eva”). BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., pp. 161-178 y DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes: *David Teniers, Jan Brueghel...*, op. cit., pp. 34-35.

que andando el tiempo estaba destinada a colocar el arte de la pintura en la cima de la jerarquía del coleccionismo”<sup>851</sup>.

Ahora el sentido último de las colecciones va a residir en el momento de su exhibición al visitante, innegable afán ostentatorio que ya es decididamente barroco y queda cumplimentado en el espacio público y accesible de las galerías palaciegas. Las imágenes fijadas en los cuadros y celebraciones alimentaban la imaginación de la población, poniéndola en contacto con ideas de carácter religioso o político que debían fijar en su memoria al tratarse de modelos conductuales. “Aquí, la pintura obtiene un protagonismo respecto al resto de manifestaciones visuales. Ya sea por su abundancia y asequibilidad, por su diversidad temática o de formato, ya por su capacidad de goce, persuasión visual y condición ideal de narradora, la pintura se revela en el siglo XVII como el medio más capacitado para asumir los intereses y preocupaciones del hombre de la época. No resulta extraño, pues, que en estos momentos el interés por la pintura se extienda a todas las clases sociales”<sup>852</sup>.

La figura del monarca, eje de la vida política y personaje a imitar entre la aristocracia, impulsa la revalorización y protección de las Bellas Artes, identificada con la virtud de la magnificencia. La dedicación personal de los reyes a la *praxis* artística, propició el ejercicio continuado del coleccionismo a gran escala. Pero lo decisivo de este proceso no radicó en el importante volumen de adquisiciones sino en la calidad de las mismas, factor no vinculado necesariamente a un reconocimiento en su vertiente comercial. En efecto, aunque desde nuestra perspectiva actual el prestigio de la pintura parece natural, en la centuria decimoséptima los cuadros eran baratos en comparación con otras clases de objetos como los tapices, que debido a su monumental escala llevaban aparejados un gasto considerable de mano de obra y material. A modo ilustrativo, véase que en los inventarios del cardenal Mazarino el grueso de sus alhajas y orfebrería se valoraba en 417. 945 *livres*; sus cuadros originales en 224.873. Sin

---

<sup>851</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 183. De este siglo también podría nombrarse el “*Museum Bibliothecae Ambrosianae*” (Federico Borromeo, 1625), guía de la colección arzobispal pero carente de ilustraciones. Cuatro años después el conde de Arundel publicó un libro ilustrado de esculturas antiguas (“*Marmora Arundeliana*”) y hacia 1637 empezó a planear una antología comparable de pinturas y dibujos. Sin embargo, la más ambiciosa se hizo en la corte de Luis XIV y recibe el nombre de “*Cabinet du Roi*” (1665) compuesta de más de cuatrocientos cincuenta grabados de los que sólo treinta y ocho correspondían a cuadros de la pinacoteca real. El resto abarcaba una mezcla de imágenes del imperio acorde con las ambiciones universales de la monarquía francesa. Véase: *Ibíd.*, pp. 236-238.

<sup>852</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., pp. 123-124.

embargo, la cantidad más alta correspondió a “*les dix-huit Mazarins*”, dieciocho diamantes de gran tamaño legados al rey con una tasación de 1.9131.000 *livres*<sup>853</sup>.

Solo la posesión de buenas composiciones de grandes maestros facilitó la superación de su valor material, apareciendo revestida de otras cualidades (éticas, políticas, didácticas, etc). Es, en suma, la pintura un producto cultural y signo de identidad para la élite que además es elevada por encima de su tradicional consideración artesanal. Esta evolución sustancial constó de dos ramificaciones: la labor ejemplar desarrollada por los maestros renacentistas sobre el carácter mental de la actividad y el papel significativo de los tratadistas-pintores (Alberti, Leonardo, Vasari, Francisco de Holanda, Pablo de Céspedes, Vicente Carducho, Francisco Pacheco, etc.) que en sus escritos argumentan la superioridad de la pintura sobre el resto de las artes liberales, incluida la escultura, y su paridad con la poesía. Consecuentemente, los pintores conscientes de todos estos debates, se sentirán poseedores de una individualidad, en algunos casos considerada como genial, que ya observa rasgos de modernidad.

En este contexto, la percepción de la pintura se entiende ahora como un acto intelectual que exige capacidad de juicio y discernimiento. Ser capaz de comentarla de manera inteligente derivaba en marca de calidad personal. En este sentido, por encima de su carácter masivo y dirigido a glorificar al Estado y a la Iglesia hubo en el Siglo de Oro español, según expresan Portús Pérez y Morán Turina, una discriminación semántica o diversificación de niveles culturales, es decir, distintos públicos, métodos de recepción y capacidades para mirar. Así, el orden social, esencialmente estamental, estático y jerarquizado, reservó a las minorías cultas parcelas considerables de significación, inalcanzables para quienes carecían de la formación adecuada. En cuanto a la pintura hay textos muy conocidos de Lope de Vega o Paravicino donde se diferencia el acto de “ver” del de “mirar”, y se atribuye a la masa de población la incapacidad para pasar de un estadio a otro<sup>854</sup>.

---

<sup>853</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>854</sup> En sus “Oraciones evangélicas” el trinitario comenta: “Pasáis por la calle mayor, veis un lienzo de un país recién pintado o una Historia, agradáis lo colorido de paso, fue verlo sólo; pero deteneos a ver si descubríis la imitación al natural, lo vivo de la acción, y el decoro de la historia, o el ademán, el desnudo, el escorzo, aquello es considerado”. MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo, 1997, pp. 83-92. También se tratan estos pormenores en: PORTÚS PÉREZ, Javier: *Pintura y pensamiento...*, *op.cit.*, pp. 42 y ss. y MORÁN TURINA, José Miguel: “Aquí fue Troya” (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)”, *Anales de Historia del Arte*, nº 3, 1991-92, pp. 159-184.

Estos factores afectaron al contexto festivo, y ello se expresa, por ejemplo, en las distintas posibilidades que tenía el público, según su capacidad económica, de presenciar actos en apariencia masivos. Así, mientras que la nobleza tenía una visión completa de los programas iconográficos desde los balcones, el pueblo, a juzgar por su distribución debió gozar de una visión fragmentaria y discontinua de los elementos de naturaleza dinámica<sup>855</sup>. Entre la razones que explican la actitud de vedar a la gran mayoría el significado completo de estos despliegues figurativos ocupa un lugar fundamental el prestigio que alcanzó el hermetismo en el siglo XVII, recurso del que se sirvió frecuentemente la orden jesuita, siempre deseosa de mostrar la preparación mental de sus miembros.

La figura del entendido se convierte en arquetipo social, “como reflejo de un estado de recepción artística hasta entonces desconocido en el que la demostración de conocimientos artísticos se convierte en auténtica necesidad entre las clases altas y medias intelectuales”<sup>856</sup>. De ahí la extendida costumbre de enseñar la casa, divulgada en clave literaria. En el caso español se conservan descripciones que demuestran la decoración de los interiores, como recoge Cassiano da Pozzo, copero y secretario real del cardenal Francesco Barberini, con motivo de su estancia en Madrid (1626). Como casos ilustrativos del gran valor de las piezas puede comentarse la casa de los marqueses de la Hinojosa en cuyo oratorio “se vieron tres cuadros del Cerrano, milanés, bastante buenos: un san Carlos que lloraba y un Cristo muerto en forma de piedad, un san Francisco que recibe los estigmas y la Virgen que ofrece el Niño al mismo santo”. La de los marqueses de Esquilache despertó auténtica admiración porque tenían en propiedad una tabla de Guido Reni (Virgen con el niño en brazos y acompañada de san Francisco) y un san Jerónimo de Corregio, junto otras piezas anónimas como un Cristo acompañado de la Virgen y san Juan de un palmo de altura<sup>857</sup>.

---

<sup>855</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura...*, op. cit., p. 86.

<sup>856</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 128.

<sup>857</sup> SIMÓN DÍAZ, José: “El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas en 1626”, *Goya*, nº 154, 1980, pp. 200-205. También Carducho en los “Diálogos de la Pintura” (1633) detalla ricos acervos pictóricos madrileños, entre ellos, los del marqués de la Torre, D. Jerónimo Fures y Muñoz, con “muchos cuadros de Pinturas originales de grandes hombres” la de D. Jerónimo Villafuerte Zapata que había reunido “tanta Pintura, y tan escogida, digno empleo de su ingenio, efecto del dibujo, que tan cuidadoso estudió algunos años (...)” y la casa de D. Antonio Moscoso, marqués de Villanueva del Fresno, “que no hubo menos que admirar en la grandeza, y singularidad de sus muchas Pinturas, como en la hermosa compostura y aseo con que están repartidas tan grande copia, y de mucha estimación”. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 322-323. La nueva actitud intelectual



Otro efecto importante de la pasión por la pintura recae en el desarrollo del mercado de arte que, en cualquier caso, se encuentra aún lejos de constituir una red plenamente institucionalizada. El aumento y vigor de la oferta venía normalmente dado por las almonedas, procedimiento económico habitual que sometía a venta pública los bienes de un personaje fallecido para saldar posibles deudas. Algunas de ellas arrojaban óleos sobresalientes que suscitaban el interés de renombrados coleccionistas como analizaremos más adelante. Otras circunstancias externas que pusieron pintura de calidad al alcance de los particulares fueron el declive de la economía veneciana y la guerra civil inglesa<sup>858</sup>. Si bien las operaciones podían ser dirigidas por agentes, eran los mismos artistas quienes se hacían ahora cargo de la conservación, intermediación y expertización<sup>859</sup>.

En Flandes y Holanda la independencia del artífice y el surgimiento creciente de marchantes modificó la relación tradicional entre el maestro y su clientela. Para mediados del siglo XVII, la notable demanda requirió la apertura de tiendas para expender lienzos de formato reducido y módico precio, ejecutados bajo estándares de producción seriada. En las sociedades católicas también se hizo patente esta forma de

---

fue incluso transmitida en la esfera teatral, como demuestra “La Prueba entre amigos (Lope de Vega): “F: La casa es buena y la pintura alabo/ R: Esta Lucrecia es singular/ F: Famosa/ R: ¡Bueno tras la cortina está el esclavo!/ F: De Urbino es la invención/ R: ¡Está excelente!, Bueno es aquel Adonis de enfrente... Estas divinas pinturas me han en extremo alegrado, que les soy aficionado, y hay mil gallardas figuras”. En términos generales se escogía la pieza por cuestiones sensoriales: lo sugestivo, el color, la moda o la devoción particular. De nuevo “La Prueba entre amigos” nos ayuda a determinar cómo se elegían cuadros, como precisa el protagonista, “por ser de buena mano”: “F: ¿Qué os agrada?/ R: Esta Lucrecia y este Adonis/ F: Vuestros son, que yo buscaba ocasión de echar de casa esta necia/ R: No los alabé por eso, mas por ser de buena mano”. MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura...*, op. cit., pp. 96-97 y 105.

<sup>858</sup> Un ejemplo relevante serían las ventas de las pinturas del comerciante Bartolomeo della Nave al duque de Hamilton. Se trataban de doscientos veinticuatro cuadros, constituidos por los autores venecianos más cotizados del momento: “Los tres filósofos” (Giorgone), “Susana y los viejos” (Tintoretto), “Cristo y la hemorroísa” de Veronés, etc. En Inglaterra, la almoneda de la Commonwealth (1649) puso a disposición cerca de 1570 imágenes propiedad de Carlos I y otras partes considerables del patrimonio artístico del Grupo de Whitehall: el conde de Arundel, el duque de Buckingham y el duque de Hamilton. BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., pp. 59-93.

<sup>859</sup> En un ambiente donde el coleccionismo está sometido al prestigio del propietario es lógico que sea necesario autenticar las adquisiciones. Normalmente esa labor recaía en artistas puestos al servicio del monarca, individuos familiarizados con las técnicas y estilo de otros célebres colegas. Los principios y prácticas de la expertización se reúnen por primera vez en un ensayo no publicado titulado “*Considerazioni sulla pittura*” (Giulio Mancini, 1617-1621). El primer texto dado a la imprenta sería elaborado por el grabador francés Abraham Bosse. Su “*Sentimens sur la distinction des manières de peinture, dessin et grave, de des originaux et copies*” (1649) señalaba la soltura de la pincelada como el elemento más revelador de la autoría y esa cualidad, según él, saltaba a la vista para el conocedor, quien debía guiar al simple *amateur*. Con esa visión pragmática de la autenticación contrastan los ensayos de Roger de Piles. Su enfoque, expuesto en “*Idée du peintre parfait y Abrègè de la vie des peintres*” (1699) considera la atribución algo secundario. Para el teórico francés el entendido tenía que estudiar con ahínco y pensar mucho sobre el arte de pintar. Por tanto, el aficionado precedía a los artistas como mejor juez de la pintura, idea que eclosionaría en el siglo XVIII. *Ibid.*, pp. 232-233.

proceder, aunque en menor medida. Existieron, desde luego, lugares donde se vendían lienzos para atender a devociones domésticas, a simples deseos de decoración o a modestas imágenes regias, pero todos los testimonios apuntan a que estos establecimientos eran considerados indignos de un verdadero artista. Parece claro que dicha actividad espontánea deparaba mediocres remesas dedicadas a santas vírgenes, hombres famosos, advocaciones marianas, ángeles, apóstoles, bodegones y paisajes. La deleznable calidad explica que Carducho y Velázquez realizasen en 1633 una inspección para ordenar qué representaciones debían ser retiradas por indecorosas. Aparte, y de modo análogo a lo que se hacía en las ferias, también se vendían productos artísticos al aire libre tanto en el Madrid de la segunda mitad del seiscientos (Gradas de San Felipe, la Calle Mayor, la Calle de Toledo, el Barquillo o la Red de San Luis) como en Sevilla (El Baratillo) con destino a América<sup>860</sup>.

Una vez planteadas estas cuestiones de fondo podemos trazar un breve análisis sobre la formación de galerías en Europa. Italia, que había asistido al nacimiento en el siglo pasado de un crecido número de colecciones independientes en Mantua, Módena o Nápoles, continuó siendo un filón significativo durante el seiscientos. Aunque la vieja aristocracia había vivido un retroceso, se produce el ascenso de nuevas familias nobles y una incorporación de las capas burguesas al mecenazgo como fórmula de prestigio social. A esto sumamos el creciente nepotismo en la esfera eclesiástica que alienta la perpetuación del rango y la fortuna de las familias papales, notablemente engrandecida desde la época de Sixto V. El Papa reinante escogía entre los miembros de su familia a un hombre para emplearle como íntimo consejero en calidad de cardenal y a otro pariente próximo para elevarle a la dignidad de príncipe romano fundador de una dinastía. Éste último a su muerte podía transmitir a la posteridad sus bienes y títulos, acentuando el surgimiento de una estirpe principesca que necesitó construirse una imagen sólida a los ojos de otros grupos gracias al cultivo de dos estrategias para proporcionarse cierta seguridad: el encargo de obras artísticas y el coleccionismo.

Así, “la necesidad ante el resto de dinastías de dar cauce rápido a la expresión de su nivel social y su creciente monopolio de poder y riqueza convierte a las familias papales, primero en iniciadoras, más tarde en dictadoras de un gusto, por lo demás

---

<sup>860</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, pp. 29-31 y MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura..., op. cit.*, pp. 109-116.

diverso y moderno, relacionado con la producción artística de la época”<sup>861</sup>. Los preferidos ya no eran los manieristas sino aquellos orientados en clave moderna hacia lo racional: los Carracci, Domenichino, Reni, Bernini, Poussin, etc. No hay que dejar de subrayar la influencia de Caravaggio en un personaje como el cardenal Del Monte, protector también de Guercino y Sacchi, quien encuentra en el naturalismo “el mejor medio de expresión de sus preocupaciones por promocionar una ciencia moderna en el sentido de Galileo o Tomasso Campanella”<sup>862</sup>. Dicha dualidad se incorpora progresivamente en otros países como España, si bien a comienzos del siglo XVII aún permanece, debido a afinidades religiosas, la estela de Tiziano, los reformistas (Barrocci, Novara, Campi, etc.) y la corriente flamenca<sup>863</sup>.

Los patronos se mostraron realmente muy competitivos en la ornamentación de sus palacios y capillas. Pero la uniformidad temática y decorativa pronto dejó paso al gusto personal, imponiéndose una dinámica de constantes cambios que culminaron en una libertad hasta entonces desconocida. También el interés por determinados artífices respondió ciertas veces a cuestiones personales, como su lugar de nacimiento, porque en un ambiente de claro despotismo el ascenso de determinado pontífice conllevaba favoritismos para sus compatriotas, quienes podrían residir en la ciudad del Tíber con la esperanza de lograr una carrera prometedora. En suma, la imposibilidad de constituir un único canon estético y la extensión del coleccionismo a otros sectores sociales derivó en la aparición de nuevos géneros<sup>864</sup>.

El cardenal Scipione Bourghese (1576-1633), sobrino de Pablo V y hombre refinado y de insaciable curiosidad intelectual, dedicaría parte de su fortuna a reunir en su villa del Pinzio uno de los acervos plásticos más importantes de Europa. Descubridor y primer mecenas de Bernini, mostró siempre un vivo interés por el arte barroco que comenzaba a despuntar, dándose también cita en la magnífica pinacoteca algunos maestros antiguos (Rafael, Veronés, Dossi, Tiziano, Antonello da Messina, Bellini,

---

<sup>861</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 143.

<sup>862</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El Barroco*, op. cit., p. 64.

<sup>863</sup> Al respecto, Rubens en 1603, coincidiendo con una visita al Pardo, el Escorial y Valladolid, formuló unos juicios duros contra “la increíble insuficiencia y negligencia de estos pintores y de su manera, a la que Dios me libre de parecerme en nada”. Y remarcando la falta de modernidad de las colecciones reales insistió que “estoy sorprendido de la calidad y cantidad de estos cuadros; pero modernos no hay nada que valga”. MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura...*, op. cit., pp. 14-21 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, Universidad de Madrid, 1965.

<sup>864</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 144.

Correggio, etc.) y flamencos (“La Piedad”, Rubens; “Venus y el Amor”, Lucas Cranach), si bien compraba con el mismo entusiasmo representaciones del Cavaliere d’Arpino, Pasignano, Domenichino, Cigoli y Barocci. En sus generosos encargos de frescos mostró preferencia por los boloñeses de todas las tendencias, particularmente por Reni, que entró a formar parte de su casa en 1608, y más tarde por Lanfranco, aunque contrató a representantes del último manierismo (Pormarancio, Celio, etc.). Producto de esos esfuerzos continuados la actual Galería Borghese resulta una fascinante encrucijada de todas las tendencias coexistentes en torno a 1620-1630<sup>865</sup>.

También selectivo fue el gusto encarnado en el cardenal Francesco Barberini (1597-1679), mediatizado por sus misiones diplomáticas en París (1625), ciudad donde adquirió piezas de Rubens y Poussin. También la actual “Villa Doria-Pamphili”, alberga los fondos vinculados por Inocencio X al mayorazgo permanente de la familia en la persona de su sobrino, Camilo Pamphili (1622-1666). La variedad adquisitiva resulta sintomática con representaciones boloñesas, lienzos de Caravaggio, Lorena, Guernico e importantes muestras de pintores de Ferrara, cuadros de Rafael y óleos de Tiziano, Parmigianino y Beccafumi<sup>866</sup>. En esos años se asiste a un crecimiento exponencial de *amateurs* y *virtuosi*, individuos cultos que reproduciendo a pequeña escala las directrices impuestas por el papado confeccionaron conjuntos lo suficientemente personales e innovadores como para influir en futuras sendas creativas. Cabe citar a Camillo Massimi (1620-1677), camarlengo privado de Inocencio X que fue dueño de obras maestras de Poussin (“Apolo y Dafne”, Museo del Louvre), Lorena y especialmente Velázquez. De este último poseía a su muerte no menos de seis retratos: el suyo propio (c. 1649-1651), el de Donna Olimpia (ambos comprados posteriormente por el marqués del Carpio), y retratos del rey, la reina y de las dos infantas, probablemente compradas cuando estuvo en Madrid como nuncio (1654-1658), momento en que obsequió a Felipe IV con dos “Cupidos” de Reni y Guercino<sup>867</sup>.

Pero quizás la colección más impresionante es la que el marqués Vizencio Giustiniani (1564-1637) reúne en su palacio cercano a San Luis de los Franceses, cuyos ejemplares fueron destinados a los museos de Berlín. Consciente de la revolución

<sup>865</sup> WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, pp. 33-34.

<sup>866</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>867</sup> HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*. Madrid, Akal, 2003, p. 154. Véase también: BUONOCORE, Marco: *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali*. Roma, L’erma di Bretschneider, 1996, pp. 91 y ss. Para las obras regaladas a Felipe IV: GARCÍA CUETO, David: *Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006, p. 203.

estilística surgida a comienzos del siglo XVII, concentró toda su atención en los grandes maestros que la habían hecho posible. En torno a 1600 se convirtió en patrón y protector de Caravaggio, comprando algunas de sus composiciones, entre las que se contaba, según inventario de 1638, “El amor vencedor”, “La Incredulidad de santo Tomás” y la primera versión del “San Mateo y el Ángel”. Pero el marqués, según apunta, Wittkower, compraba con igual goce obras de los boloñeses y reservó un lugar especial a Pomarancio, intérprete del manierismo tardío<sup>868</sup>.

Con todo, desde comienzos del seiscientos los virreyes españoles en Italia venían desarrollando una forma de gobierno, a caballo entre la fastuosidad y el despotismo, en el que las artes visuales desempeñaron un papel decisivo. Los *alter-ego* del monarca no escatimaron recursos en la construcción de grandes e influyentes colecciones que transportaron consigo durante su regreso a España. Por ejemplo, Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba (1568-1639) promocionó a José de Ribera y le encomendó varios lienzos que engrosaron el vasto conjunto filipino, entre ellos, uno narrando la historia de Sansón y Dalila, otro de gran formato, perdido tras el incendio del Alcázar (1734), con David decapitando a Goliath, y, por último una “Adoración de los Pastores”, pintado en 1629 tras la visita de la infanta María a Nápoles<sup>869</sup>.

Reseñable es el conjunto acopiado, entre 1651 y 1689, por el VII marqués del Carpio, D. Gaspar de Haro y Guzmán (1629-1687), ampliamente documentado<sup>870</sup>. Con apenas veintidós años ya contaba con la respetable cifra de trescientos treinta y un cuadros heredados de su padre Luis de Haro, en los que predominan ejemplares de escuela flamenca (Rubens, Brill, Brueghel y Antonio Moro) y un número relativamente

---

<sup>868</sup> WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura...*, *op. cit.*, pp. 38-39. Los boloñeses disfrutaron de un monopolio casi total a partir de 1620 gracias al cardenal Odoardo, bajo cuya égida Annibale pintó la Galería Farnese o la dupla Domenichino y Lanfranco su palacio. Atendiendo a un inventario de 1662 tuvo el mérito de haber acumulado la mayoría de representaciones atribuidas a los Carracci y a su escuela. En segundo bando se encontraba el tratadista Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), secretario de Pietro Aldobrandini, ferviente admirador de Annibale e íntimo amigo de Domenichino. Al mismo círculo perteneció Francesco Angeloni, propietario de seiscientos de los dibujos de Annibale para la Galería Farnese.

<sup>869</sup> LANGE, Justus: “El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Jusepe de Ribera”, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2009, pp. 253-266.

<sup>870</sup> Consúltase: MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 297-298; PITA ANDRADE, José Manuel: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, tomo 25, nº 99, 1952, pp. 223-236, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXXIII, nº 130-131, 1960, pp. 293-295 y CACCIOTTI, B.: “La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bolletino d'Arte*, nº 86-87, 1994, pp. 133-196.

importante de pintura veneciana (treinta y tres lienzos de Tiziano, Los Bassano y Tintoretto) procedente de la almoneda de Carlos I (1649). Para 1651 ya localizamos ejemplares italianos de diversas escuelas (Rafael, Ribera, Corregio, etc.) y españoles, entre ellos varios originales como “La Venus del Espejo” de Velázquez.

El desempeño de misiones diplomáticas en Roma, donde en los años setenta ejerció de gobernador, le van a facilitar entrar en contacto con el floreciente arte contemporáneo, produciéndose un palpable cambio de gusto. Así pues, la protección dispensada a Maratta y su especial predilección por Bernini se ve reflejado en un conjunto salpicado de maestros italianos de los siglos XVI y XVII, desde Leonardo, Mantegna, Antonello da Mesina, Giovanni Bellini, Volterra, Pietro da Cortona, Salvator Rosa, Guercino y Giotto, hasta Reni y Lucas Jordán, de quien poseía treinta y seis plasmaciones. Aunque un alto porcentaje de estas pertenencias, que debieron ser aproximadamente mil ochocientas, pasaron a su hija Catalina Méndez de Haro, otra sección fue vendida en subasta pública una vez fallecido para pagar sus deudas<sup>871</sup>.

A finales de la centuria decimoséptima concluye la edad de oro del coleccionismo romano debido al paulatino empobrecimiento sufrido en la urbe pontificia tras la magnificencia del primer Barroco y al paso de Francia a la vanguardia en cultura, educación, gusto y moda. Comenzó entonces una etapa de dispersión que posibilitó para las pinturas un grado de difusión desconocido hasta entonces,

---

<sup>871</sup> Como “La Anunciación”, “Concepción”, “Asunción” y “Nuestra Señora con Santiago” entregados al Padre José Marcos del Colegio jesuítico de San Ambrosio (Valladolid); “Betsabé y las ninfas” y un “Santiago matamoros” a D. Francisco Ignacio de Ortega, Un “San Sebastián” a D. Melchor Ruíz y a Carlos II cuarenta y cuatro pinturas de mano de Giordano (“La Batalla de las amazonas”, “El Rapto de las Sabinas”, “Las cuatro partes del mundo”, etc.). Véase: FRUTOS SASTRE, Leticia de: “Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio”, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2009, pp. 363-377. Otra vía de ingreso para las pinturas en colecciones particulares fueron los regalos. El conde de Monterrey durante su reinado en Nápoles envió dos remesas de pinturas, una a finales de 1633 y otra en agosto de 1638, para ornamentar el Palacio del Buen Retiro entre las que sobresalieron la serie de cuatro lienzos sobre la vida de los emperadores (Lanfranco), otra con treinta y cuatro escenas ambientadas en la Antigüedad y cinco fragmentos de la vida de san Juan (Stanzione y Artemisia Gentileschi). Igualmente obsequió a Felipe IV con “La ofrenda a Venus” y la “Bacanal de los Andrios”, ambas de Tiziano. Cfr.: GARCÍA CUETO, David: “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la corona durante el siglo XVII”, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2009, pp. 293-321; 297 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CLXXIV, 1977, pp. 426-459. Su sucesor en el cargo, el duque de Medina de las Torres, entregó “El Milagro de santa Margarita” (Caravaggio) y el conde de Peñaranda, D. Gaspar de Bracamonte, favoreció deliberadamente los intereses artísticos del monarca y los suyos propios, negociando para que llegara a Madrid “El pasmo de Sicilia”. Además, en 1664 obtuvo dieciocho pinturas del marqués de Serra (“Venus, Adonis y Cupido, Carraci, “Atalanta e Hipómenes”, Guido Reni, etc.) que fueron colgadas en la Galería del Cierzo del Alcázar, ingresando con posterioridad en el Museo Nacional del Prado. GARCÍA CUETO, David: “Presentes de Nápoles. Los virreyes...”, *op. cit.*, pp. 300-305.

adquiriendo en el transcurso del siglo XVIII enorme influencia en el asentamiento de nuevas corrientes estéticas y en la internacionalización de la práctica artística. Los nuevos propietarios de las antiguas pinacotecas (Catalina la Grande, Horace Walpole, Federico II de Prusia, Luis II de Baviera, etc.) dotaron a éstas de nuevos significados, propios ya del espíritu ilustrado, que subyacen en los orígenes del moderno concepto de museo público<sup>872</sup>.

Una nación que pudo permitirse rivalizar en menor escala con España e Inglaterra en la cuestión del coleccionismo fue Francia. Ya desde finales del quinientos los monarcas galos habían venido distinguiéndose como mecenas, pero tendieron a un tipo de acumulación enciclopédica en donde la pintura jugaba un papel aún modesto. El interés en la posesión de cuadros se remonta a María de Médici (1575-1642), sobrina del duque Fernando de Medici, quien introduce a partir de 1610 el refinado mecenazgo de la familia florentina, reconocido dentro de la vida cortesana parisina. En la década de 1620, dio trabajo a Poussin y Champaigne en la decoración del Palacio de Luxemburgo, construido a imitación del Palacio Pitti, y encargó numerosos óleos a Rubens, al que hizo viajar a Amberes para ejecutar un ciclo de veinticuatro ejemplares sobre el reinado de Enrique IV y la regencia, conservados actualmente en el Louvre (1625), “pensada para remodelar su turbulenta carrera en el lenguaje de la alegoría triunfal”<sup>873</sup>. Por otro lado, patrocinó un número significativo de proyectos arquitectónicos conventuales asociados a órdenes femeninas. En este sentido, tuvo especial predilección por las Carmelitas Descalzas, quienes recibieron de la propia reina una “Anunciación” (1627) mandada ejecutar a Guido Reni<sup>874</sup>. Podría decirse que, respetando la estela de Francisco I, dio otro nuevo impulso a la adopción de los hábitos representativos italianos vinculados a la promoción artística.

Sin embargo, no fue hasta 1630 cuando la actividad coleccionista del cardenal Richelieu (1585-1642), ministro de Luis XIII, despierte la afición por la compra de arte italiano a gran escala entre los altos dignatarios. El objetivo de desplegar estos medios plásticos no era otro que legitimar la estructura política burocrática y centralizada que comenzaba a gestarse. Su posición de mecenas y coleccionista hay que entenderla en el

---

<sup>872</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., pp. 145-146.

<sup>873</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 189.

<sup>874</sup> JOHNSON, Gèraldine A.: “Imagining Images of Powerful Women: María de’ Medici’s Patronage of Art and Architecture”, en *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 126-153.

contexto de una estrategia declarada para promocionar su memoria, ligándola claramente con el Estado, elevar a su familia al rango de la más alta nobleza y asegurar su propia posición ante el rey. Así, el testamento redactado seis años de su fallecimiento confirmaba la donación del *Palais-Cardinal* a la Corona, incluido todo el equipamiento. En la misma línea, la biblioteca, con su galería de hombres ilustres, quedaba en manos de sus herederos pero debían garantizar la apertura para consultas durante un tiempo reglado, disponiéndose rentas específicas a los visitantes. Todas las propiedades (pinturas, tapicerías, joyas, etc.) se reunieron desde un sentido de patrimonialización dinástica pero Richelieu, a la manera de los cardenales romanos, “entendía que tales bienes trascendían a la propiedad familiar para convertirse en objeto (aunque fuera simbólico) de uso y proyección identitaria pública”<sup>875</sup>.

Es cierto que en el conjunto de las pertenencias la pintura arroja un balance modesto, doscientos setenta y dos lienzos, pero como ya se comentó su valor distaba aún de ser lo suficientemente estable, con respecto a las piedras preciosas, como para mantener el reconocimiento político y social de su dueño. Su gusto, formado en Italia durante su etapa como superintendente general de María de Medici, atendió fundamentalmente a los maestros consagrados en la Roma del siglo XVI. La pieza más sobresaliente era “La Virgen con el Niño y santa Ana” (Leonardo), seguida por el “Cristo en Emaús” de Veronés, “El Concierto” (Caravaggio), “La Adoración” (Annibale Carracci) y el “Eneas y Anquises” de Spada. En el mismo documento aparecen composiciones no identificadas de Rafael, Corregio, Bellini y Tiziano, mientras que en el “Château” guardaba cinco representaciones de Mantegna, Perugino y Lorenzo Costa que habían pertenecido al duque de Mantua<sup>876</sup>. El patio se reservaba para los dos “Esclavos” de Miguel Ángel, acompañando a una Venus clásica. El motivo dominante era una estatua de Luis XIII, obra de Berthelot, existente en la entrada del edificio, y en la “Gran Galería” del mismo se presentaban “Las conquistas de Luis XIII bajo el ministerio de Richelieu”. Todo el programa iconográfico giraba en torno al soberano, centro de cualquier actividad profana en el régimen absolutista y a cuya protección debía el cardenal su encumbramiento<sup>877</sup>.

---

<sup>875</sup> CÁMARA MUÑOZ, Alicia [et al.]: *Imágenes de poder...*, op. cit., p. 142.

<sup>876</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 193.

<sup>877</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El Barroco*, op. cit., p. 288. El ejemplo de Richelieu caló entre sus hombres más próximos. Así, uno de sus confidentes, el mariscal Créquy, formó durante su embajada en Roma, gracias a los consejos de Cesari y el Cavaliere d'Arpino,



Sin embargo, el coleccionismo pictórico cobró mayor ímpetu durante el ministerio de Mazarino (1602-1661), arrojando entonces los resultados más brillantes. Habiéndose formado en el círculo de los Barberini, cuya cabeza era por entonces Urbano VIII, continuó el interés por la construcción de una imagen de Estado que modelaría el comportamiento posterior del joven Luis XIV (1638-1715). Prueba de ello es que el mismo rey se haría con los servicios de Colbert (1619-1683), su secretario, quien probablemente estaba detrás del desmembramiento de la galería cardenalicia y la compra de varios cuadros de Mazarino y otros particulares que engrosarían el patrimonio real. Con Colbert pasó al ambiente regio “la conciencia de las posibilidades de representación que podían desprenderse de otorgar cierto halo público o semipúblico a esta magnificencia, para convertirla en expresión de un poder institucional que iba más allá de las personas concretas”<sup>878</sup>. La labor teórica y práctica de la Academia, sumado a la estancia de Nicolás Poussin en París entre 1640 y 1642, constituyó un auténtico modelo nacional que pretendía reproducir el arquetipo clásico, símbolo de perfección política.

Dicha situación supondría un punto de inflexión en la atracción hacia Francia de artífices y composiciones italianas. Así, la ascensión de Mazarino, agente de Richelieu durante su estancia en Italia, propició la llegada de Bernini y Cortona al entorno capitalino, filtrándose al mismo tiempo progresivamente un ávido interés coleccionístico por los clasicistas romano-boloñeses. Los más de quinientos lienzos originales inventariados a la muerte de Mazarino apoya esta afirmación al ser los mejores representados Reni, Guernico, Sacchi y Cortona. En 1653, mejorada su posición tras finalizar los levantamientos de la primera Fronda (1649) consiguió, gracias a la intermediación de su agente en Londres, el embajador Bordeaux, algunas de las piezas más hermosas que había atesorado Carlos I: “La Venus del Pardo” y el “Tarquinio y Lucrecia” de Tiziano, “La alegoría del vicio” y “La Venus con un sátiro y Cupido” de Corregio y una selección de retratos de Van Dyck.

---

una pinacoteca formada por 163 piezas, obras de artistas tales como Lanfranco, Reni, Carracci y de pintores franceses residentes en la Ciudad Eterna, es decir, Poussin y Lorena, que por entonces comenzaban a cobrar fama. El ejemplo pronto cundió entre algunos dignatarios regios como Louis Phélypeaux de la Vrillière, secretario real que se decantó por asuntos extraídos de la Antigüedad clásica, ornamentando la galería de su hotel parisiense con óleos de Cortona, Reni, Guernico, Maratta y Poussin. Cfr.: BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 200.

<sup>878</sup> CÁMARA MUÑOZ, Alicia [et al.]: *Imágenes de poder...*, op. cit., p. 143.

A partir de 1661, la preocupación esencial de Mazarino fue impulsar al sucesor a coleccionar pinturas compensando, en cierta medida, más de un siglo de indiferencia en ese aspecto por parte de los anteriores gobernantes. Justamente, tres días antes de su muerte (1662), legó a Luis XIV los sesenta y un ejemplares regalados por Nicolás Foucquet, quien a su vez los había intercambiado con el banquero alemán Everhard Jabach<sup>879</sup>. Unas tres cuartas partes de esos lienzos cuelgan hoy del Museo del Louvre, definiendo el núcleo de sus fondos de pintura italiana. Entre las más distinguidas estaban la “Alegoría de la Virtud de Corregio”, el “San Juan Bautista” de Leonardo y varias composiciones importantes de Tiziano (“La mujer mirándose al espejo”, “La Cena de Emaús” o el “Entierro de Cristo”). La escuela veneciana se completaba con insignes muestras de Tintoretto, Veronés, Bassano y Lorenzo Lotto. Asimismo, aunque en modesta cantidad, había ejemplos ejecutados por maestros del centro de Italia como Sebastiano del Piombo, Rosso, Fiorentino, Parmigianino y Gulio Romano. También, el lote vendido por los herederos de Mazarino (1665), con veintiséis óleos, contenía algunas joyas de Rafael: “El retrato de Baltasar de Castiglione” y dos tablas exquisitas de pequeño formato (“San Miguel” y “San Jorge matando al dragón”)<sup>880</sup>.

La muerte de Colbert en 1683 puso fin a la etapa más fecunda del coleccionismo pictórico por parte de la corona y fue, a su vez, motivo para que Charles Le Brun inventariara todo el conjunto artístico del Rey Sol. Su concienzuda labor registró cuatrocientas ochenta y tres obras, principales, y unas quinientas secundarias

---

<sup>879</sup> Jabach acechó durante los años cincuenta las colecciones inglesas y en 1664, con motivo de su nombramiento como director de la Compañía Francesa de las Indias Orientales, recibió los emolumentos necesarios para reunir una segunda pinacoteca, proveída por el conde de Brienne (1636-1698). Aprovechando la crisis económica y personal que afectó al mencionado noble, el banquero se agenció al menos ocho obras, entre ellas la pequeña y elegante “Virgen con el Niño, los santos Justina y Jorge y un benedictino” de Veronés. Otra veta jugosa que Jabach supo explotar en los años setenta fue la colección de Arundel, obteniendo los cuatro retratos de Holbein y el “Concierto campestre” (Tiziano). A finales de 1671 el financiero atravesaba una crisis de negocios, y para procurarse liquidez se dirigió a Colbert, ofreciéndole a venderle más de cinco mil cuatrocientos dibujos y ciento un cuadros, los cuales redondearon la pinacoteca real con muestras significativas de pintura italiana y flamenca del siglo XVII. BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., pp. 207-212. Otra compra importante liderada por Corbet fue la de veinticinco lienzos pertenecientes al duque de Richelieu (1629-1715). Su conjunto pictórico pasó la prueba del juicio de Bernini, atraído a la ciudad del Sena en 1665 para terminar el Louvre, al contar con “Las Cuatro estaciones”, “Eliezer y Rebeca”, “Moisés salvado de las aguas” y el “Paisaje con Diógenes”, todos de Poussin, así como con dos paisajes de Lorena (“Ulises devuelve a Criseida” y “Paisaje con Paris y Enone”) antaño del duque de Liancourt. En 1675 le encontramos reuniendo tras la venta a la corona nuevos ejemplares de Rubens, revalorizado tras la invasión francesa de los Países Bajos (1672) y los consiguientes apuros de la economía flamenca. En su residencia pudieron contemplarse “La Batalla de las amazonas”, anteriormente propiedad de Cornelis van der Gheest, “El paisaje con san Jorge”, antes en manos de Carlos I, y una versión, ahora perdida de la “Caída de los condenados”. Véanse las pp. 212-219.

<sup>880</sup> *Ibid.*, pp. 209 y 212.

almacenadas en el *garde-meuble*. Es cierto que el recuento final, elaborado en 1709-1710, suma un total de casi dos mil cuatrocientas pinturas pero casi todo el incremento es resultado de numerosos encargos encaminados a la decoración de las residencias reales y no fruto de un interés propiamente estético. En efecto, las razones de estado y la sutil alianza entre arte y política acabaron imponiéndose como razones valorativas, siendo posible que el monarca prestara escasa atención al desarrollo de su colección, tarea delegada en Colbert y Le Brun, que fueron sus verdaderos creadores. Habría entonces que esperar hasta 1682 para ver completado el traslado a Versalles de una galería que representaba el triunfo incontestable del coleccionismo monárquico<sup>881</sup>.

Una situación diametralmente opuesta sucedió en Inglaterra con Carlos I (1600-1649) y el Grupo de Whitehall formado en torno a 1615 por el conde de Arundel, el duque de Hamilton y el duque de Buckingham<sup>882</sup>. Éste último fue quien despertó el interés de Carlos por la pintura cuando aún ejercía de príncipe en Gales y le acompañó a Madrid para pedir la mano de la infanta María, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón. Volvió a tierras inglesas frustrado en su empeño pero inspirado por la contemplación de la impresionante pinacoteca de los Austrias españoles. El tradicional gusto filipino hacia maestros venecianos se proyectó en el joven monarca al recibir como regalo “La Venus del Pardo” y “Carlos V con un perro”, ampliándose hacia las obras italianas de pintores activos hasta 1630-1640, con preferencia por las composiciones de los Carracci y seguidores<sup>883</sup>. Pero más allá de su faceta como coleccionista, dotado de un ojo crítico excepcional, en calidad de mecenas protegió a Van Dyck, nombrado pintor del rey en

---

<sup>881</sup> Pero la colección real tiene otra dimensión, gracias a los pintores y teorizadores que bajo la égida de Colbert fundaron la Real Academia de Pintura y Escultura (1667). El 7 de mayo de ese mismo año Le Brun disertó ante un público de académicos y estudiantes, tomando el “San Miguel” de Rafael como la base de un análisis pedagógico que pretendía aclarar los principios del arte pictórico, iniciativa continuada por Mignard, Bourdon, Champaigne, etc. El curso de conferencias se publicó en 1669 y no solo sirvió a un fin didáctico sino que transformó la colección, de mero adorno a catalizador de un diálogo entre pintores y aficionados. “En ese aspecto brinda un vivo ejemplo de cómo durante el siglo XVII la pintura adquirió unas credenciales intelectuales que, combinadas con el prestigio social que le conferían los coleccionistas principescos, la elevaron por encima de otras categorías de objetos coleccionables”. *Ibíd.*, p. 225.

<sup>882</sup> Para mayor información sobre el coleccionismo inglés del siglo XVII: MACGREGOR, Arthur: *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*. London and Oxford, Alistair McAlpine and Oxford University Press, 1989; AA.VV.: *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 41-68 y 69-87 y BROWN, Jonathan: *El triunfo de..., op. cit.*, pp. 10-57 y 58-93.

<sup>883</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, p. 126.

1632, y a Rubens, ejecutor del techo en la Banqueting House del Palacio de Whitehall celebrando la gloria de la dinastía Estuardo (1635)<sup>884</sup>.

Antes de proseguir, recordemos que durante la Era Isabelina (1558-1603) se cultivó un coleccionismo a pequeña escala, pronto superado en la generación siguiente por personajes destacados de la corte, sobresaliendo entre ellos la figura de Thomas Howard, conde de Arundel (1586-1646), promotor de muchos de los desarrollos culturales de la corte, responsable último de que Van Dyck y Daniel Mijtens recalaran en la capital inglesa y el dueño del primer compendio pictórico de gran alcance en las islas. Tras culminar un viaje a Italia entre 1613-1614 y fallecer su suegro, el VII conde de Shrewsbury, nuestro personaje mejoró su tren de vida y engalanó sus dos domicilios con la adquisición de quince lienzos debidos a la sagacidad de sir Dudley Carleton, embajador de Venecia (1610-1615) y agente central en las compras de Arundel desde 1617<sup>885</sup>.

Sin embargo, mucho más del gusto de Carlos era George Villiers (1592-1628), duque de Buckingham, el personaje más deslumbrante del Grupo de Whitehall y favorito de Jacobo I. Al reunir su colección recibió el asesoramiento de Balthasar Gervier (1591-1667), incansable viajero que en julio de 1619 se agenció nueve cuadros del taller de Pablo Veronés tras examinar las propiedades del fallecido Charles de Croy, IV conde de Aarschot. En 1621 hizo lo propio en Italia, comprando las “Cuatro estaciones” de Reni y dos lienzos del caravaggista Bartolomeo Manfredi. Venecia fue otra etapa provechosa, ya que con la ayuda del embajador sir Henry Wotton y del marchante Daniel Nys, consiguió el “Ecce Homo” de Tiziano y el “Cristo y la adúltera” de Tintoretto. Continuando con su expedición europea, recaló en Francia (1624) donde obtiene buenos óleos: una “Piedad de Andrea del Sarto y el “Retrato de Georges d’ Amagnac y Guillaume Philandrier” de Tiziano. Este éxito fulgurante se vio favorecido por el inminente enlace matrimonial del príncipe Carlos y la princesa Enriqueta María,

---

<sup>884</sup> KNIPPSCHILD, Silke: “El prestigio del pasado: La representación de la Antigüedad como signo del poder en la Inglaterra del siglo XVII”, *Actas del Congreso Internacional “Imagines”, La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. La Rioja, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 283-302.

<sup>885</sup> La dinámica adquisitiva tendería durante toda su vida hacia los representantes de la escuela flamenca y veneciana, siendo igualmente uno de los primeros coleccionistas ingleses en interesarse en la obra de Van Dyck y en prestar atención al dibujo. A partir de 1636, durante su embajada a la corte imperial de Fernando II, conseguirá varias piezas adscritas al Renacimiento nórdico, entre ellas el “Retrato de Sir Richard Southwell” (Holbein), remitido a Lorenzo de Medici. Finalmente poseyó valiosos ejemplares de pintura italiana, sobresaliendo “Jesús y el Centurión” y “Joven entre la virtud y el vicio”, ambos de Veronés. AA.VV.: *La almoneda del siglo. Relaciones...*, op. cit., pp. 69-87.

hija de Luis XIII, que inclinó a algunos coleccionistas galos a desprenderse de obras importantes para granjearse simpatías en la corte inglesa. Al fin, en junio de 1626 Rubens decidió venderle la mayoría de sus antigüedades y unas dos docenas de trabajos de su mano. En apenas seis años entraron en York House casi cuatrocientos cuadros y un centenar de estatuas en Chelsea House, prueba evidente de la magnitud del triunfo artístico y financiero<sup>886</sup>.

El ejemplo de Buckingham prendió pronto en el príncipe Carlos que, a juzgar por los hechos posteriores, compartió sus gustos y procedimientos un tanto acelerados e impactantes. La historia de la colección real comienza en 1623 o 1624, coincidiendo, como apuntábamos, con la visita a Madrid, experiencia culminante de su educación artística. En su viaje de regreso, la regia comitiva se detuvo en Valladolid, y aquí le fue regalado el “Martes y Venus” de Veronés. No obstante, antes de iniciar el periplo a la Península Ibérica ya había completado todas las pesquisas para recibir la serie de diez cartones para tapices con escenas de los Hechos de los Apóstoles, ejecutados por Rafael y destinados a la Capilla Sixtina. Apenas un lustro después, la puesta en venta de la pinacoteca de la familia Gonzaga para paliar apuros financieros fue la ocasión idónea para engrosar su patrimonio con pinturas tan magníficas como el “Entierro de Cristo” (Tiziano), “La Sagrada Familia” (Veronés), “Venus con un sátiro y Cupido” (Corregio), “Los Trabajos de Hércules” (Reni) y “La Muerte de la Virgen” (Mantegna)<sup>887</sup>. Felizmente, la colección fue creciendo con regalos, por ejemplo, la denominada “donación holandesa” (1636), de la que formaban parte dos composiciones del artista flamenco Geertgen tot Sint Jans que se dieron en trueque al duque de Hamilton. Otro pequeño lote fue remitido a la reina en 1637 por Francesco Barberini, el cual contenía el “Retrato de Constanza Bentivoglio” de Boltraffio. Sólo después de 1638 los sucesos que desembocarían en la guerra civil obligaron al monarca a salir del mercado. Perdido el terrible conflicto, el diecinueve de enero de 1649 murió ejecutado por los parlamentarios.

El tercer y último personaje, integrante del grupo de aristócratas ingleses conformado en torno a la corte carolina, fue James Hamilton, duque de Hamilton (1606-1649), quien sólo una vez desaparecido Buckingham inició su ascensión y consolidó su

---

<sup>886</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., pp. 25-32.

<sup>887</sup> TAYLOR, F. H.: *Artistas, príncipes y mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*. Barcelona, Caralt, 1960, pp. 228-229.

posición, situación que le llevó a coleccionar cuadros desde 1636 siguiendo la estela de su padre. Por supuesto, como otros políticos de la época el interés por la pintura se explica no solo en base a factores personales sino también a maniobras políticas, pues pensaba que si se mostraba poseedor de una pinacoteca recibiría un trato preferencial en los círculos de poder. Tras establecer una colaboración con su cuñado el vizconde Feilding, comenzó una carrera triunfal que se saldó, entre 1636 y 1638, con la posesión de treinta y dos cuadros pertenecientes a Nicolás Regnier (Reni, Lanfranco, Guernico y Poussin), una docena de composiciones del procurador Michiel Priuli y las más de doscientas piezas subastadas de Bartolomeo Della Nave, con obras maestras de Tiziano, los Bassano y Palma el Viejo. A comienzos de 1643 el conjunto había crecido considerablemente hasta albergar seiscientas imágenes<sup>888</sup>. El Grupo de Whitehall había acumulado cientos de pinturas y estatuas excelentes en poco más de dos decenios pero una vez terminada la guerra se dispersaron forzosamente en la llamada Almoneda de la Commonwealth (1649-1654), gracias a la cual muchas colecciones continentales se enriquecieron<sup>889</sup>.

En las primeras décadas del siglo XVII, cuando se está gestando la autonomía del coleccionismo pictórico dentro del contexto cultural europeo, la figura del artista y diplomático Pedro Pablo Rubens (1577-1640) fue uno de los hilos conductores fundamentales para comprender la internacionalización de los usos y costumbres barrocas. Detrás de los cambios de sensibilidad y las adquisiciones más destacadas entre miembros de la corte se halló, siempre determinante el genial pintor flamenco. Sus constantes misiones al servicio del duque de Mantua le conducen a los más diversos escenarios, donde, aparte de recibir importantes encargos, actuó como agente artístico. Por ejemplo, en 1603 se hallaba en España ejerciendo de embajador y entregando varios

---

<sup>888</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., pp. 50-57.

<sup>889</sup> La primera colección en salir al mercado fue la de Buckingham, enviada a los Países Bajos por su hijo mayor y heredero. Trasladada en 1650 a Amberes, las cerca de doscientas pinturas fueron recuperadas y finalmente vendidas al archiduque Leopoldo Guillermo por setenta mil florines. Por la misma época, también obtuvo una parte sustancial de la colección Hamilton. Respecto a la pinacoteca de los Arundel, fue vendida por William, hijo menor y heredero, a los embajadores de España y Francia. Veintiséis piezas, muchas atribuidas a Tiziano (cuatro), Palma el Viejo (tres) y el Veronés (ocho), pasaron a Felipe IV por intermedio de su ministro principal D. Luis de Haro y el embajador español Alonso de Cárdenas. También, como ya apuntábamos, el banquero germano Jabach se benefició sustancialmente, adquiriendo en 1662 en Utrech, cuatro retratos de Holbein y “El concierto campestre” de Tiziano, todos ellos actualmente en el Louvre tras recalar en la colección del Rey Sol. Por fin, muchas de las pinturas más famosas del conjunto carolino, fueron adquiridas por Alonso de Cárdenas para D. Luis de Haro, quien a su vez obsequió al rey con las mejores, que acabaron pasando al Museo Nacional del Prado: “El Lavatorio” (Tintoretto), “Moisés salvado de las aguas” (Veronés), un autorretrato de Durero, etc. *Ibid.*, pp. 58-93 y AA.VV.: *La almoneda del siglo. Relaciones...*, op. cit., pp. 69-87.

presentes a Felipe III (1578-1621), como fórmula de acatamiento al nuevo monarca, al ser el estado de Mantua cliente político de España. Por entonces, la corte de los Austrias, que había heredado los más de mil quinientos cuadros acumulados por Felipe II, era uno de los centros internacionales más activos en pintura, aunque Rubens, como se dijo, advirtiera críticamente la ausencia de autores modernos.

Pero más allá de dicha apreciación que puede ser matizada, Felipe III encabezaba un grupo de eruditos instruidos que entendía de arte, y ahí están los comentarios del padre Sigüenza sobre las pinturas del Escorial (1605) para demostrar hasta qué punto los juicios valorativos eran exactos y profundos. Asimismo, entre los colaboradores cercanos al soberano hubo exquisitos coleccionistas, como Antonio Pérez o Juan de Borja<sup>890</sup>. Ciertamente, la tendencia dominante entre los clientes españoles se decantó manifiestamente por los pintores manieristas, adecuados a las necesidades doctrinales. Quizás no se estuviera al tanto de los debates más recientes que se estaban produciendo en la vecina península pero los particulares no eran en absoluto insensibles al naturalismo caravaggesco y a otras corrientes contemporáneas<sup>891</sup>. El interés progresivo de Felipe III por las artes se manifestó meridianamente en las reformas acometidas en los palacios vallisoletanos de Mendoza y de La Ribera, los trabajos en sus casas campestres y en un nutrido número de edificaciones religiosas. La mayoría de

---

<sup>890</sup> Prueba de este progresivo interés hacia la pintura son las abundantes noticias de compras y traslados de cuadros de un lugar a otro de las residencias reales. Sabemos que en 1603 se entregan a Francisco de Mora un "Ecce Homo" y una "Piedad" de Tiziano, situadas en la galería de verano, para transportarlas a otro lugar y En 1615 Francisco de Silva recibe un óleo de "Venus y Neptuno". MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 225.

<sup>891</sup> Camilo contreras, prior del *Ospedale della Consolazione* poseyó piezas de Caravaggio, el conde de Benavente trajo a España en 1610 "El martirio de san Andrés" y en el inventario de su hijo aparece bajo su nombre "Un santo Obispo, la cabeza degollada". Pero también se interesaron por él aquellos que residían en la Península Ibérica, hasta el punto de que desde fechas tempranas circularan copias de la "Crucifixión de san Pedro" y del "Sacrificio de Isaac". Tampoco se interrumpió el flujo de artistas italianos (Borgianni, Nardi, Caravozzi, Crescenzi, etc.), y a sus llegadas escalonadas, producto de encargos directos, habría que añadir el regreso de maestros españoles formados en Italia (Cajés, Juan de Jáuregui, Maíno, Orrente, etc.) que van aportando las últimas novedades. Tampoco hay que olvidar la importación masiva dirigida por los virreyes o embajadores, quienes tras desempeñar sus cargos traían en su equipaje las últimas novedades: el duque de Benavente transportó desde Nápoles las primeras pinturas de Ribera y el marqués de Villafranca regresó con piezas de Procaccini. En definitiva, "Los españoles de tiempos de Felipe III estaban perfectamente informados de cuanto sucedía en Italia, recibían continuamente obras de allí y sus elecciones concretas hay que vincularlas más a sus afinidades con determinadas corrientes italianas, las de los reformistas, que el desconocimiento de aquellas que no progresaron entre nosotros". MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura..., op. cit.*, pp. 19-22. La pintura siguió mirando a Italia pero tamizada por el prisma escurialense, derivando en los diferentes focos regionales en un "manierismo reformado" o "primer naturalismo español", estilo caracterizado por representaciones religiosas de carácter monumental, concebidas con una especial atención a los juegos lumínicos y preocupadas por la soltura de pincel: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España..., op. cit.*, pp. 75 y ss.

estas iniciativas, en las que primaba un deseo de lo ostentoso propiamente Barroco, estuvieron dirigidos por el duque de Lerma con el objetivo de lucrarse y situar a su protector en el centro de una corte alejada de la gravedad propia de tiempos pretéritos<sup>892</sup>.

No obstante, la gran empresa artística del reinado, esto es, la reconstrucción del Real Sitio de El Pardo tras el devastador incendio de 1604, fue voluntad expresa del rey. En apariencia, una vez concluida la reconstrucción palatina no había cambiado la decoración antigua: las galerías de retratos, las mitologías de Tiziano, y algunas escenas cinegéticas rescatadas de las llamas mantuvieron sus primitivos emplazamientos, subrayando la dicotomía flamenco-veneciana heredada de sus más inmediatos sucesores. Pero en el terreno del gusto Felipe III dio un paso más, apareciendo una notable inclinación modernizadora dentro del núcleo temático. Las habitaciones del rey y su esposa se equiparon de un programa iconográfico alusivo a las virtudes del regio matrimonio, enlazando con figuras del Antiguo Testamento. En la misma dirección de dotar al inmueble de un carácter representativo habría que entender la nueva distribución adoptada en la sala de retratos con obras como “Carlos V en Mühlberg”, “Alegoría de la Batalla de Lepanto” y “La Religión socorrida por España”, junto a una serie renovada de dieciséis retratos de la Casa de Austria (Pantoja de la Cruz), la “Fama” y las tres “Virtudes teologales”. Esta reorganización había servido de pretexto para sacar del Alcázar, en beneficio de El Pardo, algunos cuadros célebres que fueron reunidos junto a la colección comprada al conde de Mansfeld en 1608, algunos lienzos obtenidos en la almoneda del cardenal Sandoval, fallecido en 1609, y las efigies encargadas a Bartolomé González para aquel destino, epicentro de la colección real que llegó a superar con mucho los trescientos ejemplares<sup>893</sup>.

El verdadero protagonista del coleccionismo pictórico durante el reinado de Felipe III, fue su valido el duque de Lerma (1552-1625), “un factótum absoluto” cuya actividad, como más tarde con Olivares, sirvió de primera toma de contacto con el arte

---

<sup>892</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura..., op. cit.*, pp. 63-82.

<sup>893</sup> Las modificaciones afectaron también a los palacios de Valladolid, que se vieron enriquecidos con una magnífica colección de retratos (Antonio Moro, Tiziano, Sánchez Coello, etc.) incluidas las primeras composiciones de Rubens ingresadas en la pinacoteca real, entre ellos los retratos del duque de Mantua y el duque de Lerma y muchos otros atribuidos a Veronés, Bassano, Rafael, Andrea del Sarto, Carducho, etc. hasta un total de medio millar de lienzos inventariados en 1607. *Ibid.*, pp. 16-18. Sobre las trazas arquitectónicas de El Pardo antes de la llegada de los Borbones: SANCHO, José Luis: *El palacio de Carlos III en el Pardo*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 25-28.



Barroco internacional y además, supuso el inicio de una fructífera asociación entre política y coleccionismo<sup>894</sup>. Entre 1599 y 1606 adquirió más de mil cuatrocientas pinturas que repartió entre el conjunto de aposentos ubicados dentro del propio Palacio Real de Valladolid, capital monárquica ente 1601-1606, una magnífica quinta denominada “La Ribera”, un palacete en Madrid, la casa de campo “La Ventosilla” y el Palacio Ducal en la urbe de Lerma, por él fundada. Antes de retirarse de la corte en 1618 poseía aproximadamente dos mil setecientos cuarenta cuadros, de los que veintiuno fueron heredados por vía paterna y algunos más de sus tíos Tomás de Borja, arzobispo de Zaragoza, y Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo.

La confección del impresionante acervo en tan poco tiempo sólo pudo ser posible mediante procedimientos de urgencia, es decir, la obtención de grandes series, doscientos cuarenta retratos de papas para el palacio real de Valladolid o ciento y un retratos de emperadores romanos a cargo de Vicente Carducho para la galería baja de “La Ribera”, así como la compra continuada de copias (Rafael y Van Eyck). Seguramente, la asesoría de Carducho vitalizó el proceso y resultó fundamental para compendiar obras de El Greco, Antonio Moro, Sánchez Coello, Fra Angélico, el Bosco, etc. Sólo en “La Ribera” formó Lerma un conjunto de temática variada (retratos, mitologías e historias) construido en torno a veintinueve originales de los Bassano, el “Marte y Venus” (Veronés), “Salomé con la cabeza del Bautista” (Tiziano), etc., evidenciando el gusto ambivalente del momento, entre la estética veneciana y la afición por la escuela realista flamenca y española. “Pero la presencia en La Ribera de obras de Rubens, El retrato del duque de Mantua y el ecuestre del propio duque (...) apunta a un cambio (...) hacia el mundo del barroco; así también tendencia (...) de presenta la colección en forma de galería bajo criterios ostentatorios y expositivos alejados de una intimidad más propia de los estudiolos renacentistas y gabinetes manieristas”<sup>895</sup>.

Cuando en 1628 Rubens tuvo la ocasión de volver a Madrid, la situación había dado un vuelco sustancial. Por entonces los aficionados al arte de la pintura ya integraban otras capas sociales (comerciantes, artesanos, médicos, funcionarios y

---

<sup>894</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 226.

<sup>895</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes..., op. cit.*, p. 153. Para más detalles sobre la colección: MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 226 y ss.; BROWN, Jonathan: *Painting in Spain, 1500-1700*. New Haven, Yale University Press, 1998, pp. 79-86 y SCHROTH, Sarah: *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral inédita. Nueva York, 1990.

militares), reproduciendo lógicamente a escala reducida la pauta marcada por Felipe IV (1605-1665). El auge del coleccionismo aristócrata muestra entonces atisbos de modernidad, con la aceptación de nuevos géneros (bodegones) y la orientación hacia contenidos profanos, consecuencia de las relaciones con los Países Bajos<sup>896</sup>. Los intereses pictóricos del soberano fueron refrendados por el marqués de Leganés, D. Luis de Haro, su hijo, el VII marqués del Carpio, etc., pertenecientes al círculo del conde-duque de Olivares, quien además de facilitarles los medios para enriquecerse, había importado a la corte la tradición del pujante mecenazgo sevillano. También todos tuvieron a su favor el desempeño de misiones diplomáticas en Flandes e Italia, lugares donde multiplicaron unas adquisiciones ya plenamente vinculadas al desarrollo del

---

<sup>896</sup> En el ámbito de la corte D. Mateo de la Cana y Margarita de Ávila, su mujer, tenían una enorme colección de pintura religiosa, compuesta de santos, representaciones de María con el Niño, catorce lienzos de Vírgenes, etc., pero también dos cuadros de frutas, dos láminas romanas de “las fuerzas de Hércules”, doce sibilas, otras tantas de montería, treinta y tres retratos de la Casa de Austria, etc. Siguiendo un esquema parecido en 1615, D. Cristóbal Medrano, médico del rey, al lado de iconos típicos de la Virgen de la leche o Cristo crucificado, poseía cuarenta lienzos de diferentes trajes, uno de Venus, retratos y un “pícaro desnudo”. El tercer duque de Alcalá comienza en 1603 la decoración de su camarín con temas mitológicos como Dédalo e Ícaro y un “papagayo entre cerezas y flores”. Francisco de Tejada tenía un cuadro con la historia de Ganímedes y un país con un perro grande. Los polos por los que parecía dividirse las preferencias de los aficionados era la pintura italiana, la flamenca y una producción local que satisfacía la demanda con una abundante producción en serie. Así D. Gabriel Lasso de la Vega poseía “las cinco tablas de los sentidos”, junto a “cuatro tablas de pintura de Flandes de verduras” y “seis tablas de pintura vieja de Flandes”. Pedro Ximénez de Murillo tenía en el entresuelo de su vivienda retratos de familiares, de Felipe III y floreros, mientras que del cuarto nuevo y de la galería colgaban trece paisajes, un florero y un Orfeo. Véase: MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, pp. 231-249. En la Sevilla del siglo XVII, la tendencia será similar, destacando entre los extranjeros los Bassano, Rafael, Tiziano, Rubens, Van Dyck, Nuzzi y Teniers. Entre los nacionales domina Murillo, seguido de Camprobín como los maestros más populares. Los asuntos dominantes fueron las escenas extraídas de las Sagradas Escrituras y las hagiografías (La Magdalena, san Francisco, san Antonio, san José, san Fernando, La Inmaculada, etc.), mientras que los países, las naturalezas muertas y las escenas de género tuvieron también su demanda como demuestra la notable presencia de artífices especializados en dichos temas (Camprobín, Iriarte y Antolínez). A modo ilustrativo, D. José Pardo de Figueroa (1665) compró cuadros de perspectiva mitológicos, retratos reales (Felipe IV, Original de Velázquez), “Otro cuadro grande del Griego de las Vestiduras de Nuestro Señor” y “dos pinturas la una de un Ecce Homo y la otea de Nuestra Señora copia de Tiziano”. Juan de Loaysa, presbítero racionero de la catedral (1681), albergaba doce países “de mano de Ignacio”, y “dos floreros de mano de Camprobín. Nicolás de Ormazur (1690), mercader flamenco, adquirió, entre otros: “Un liencecito cuadrado pintado en el una vieja con un gallo con us moldura original del dicho Murillo”, “cuatro lienzos de los cuatro tiempos del año originales del dicho Murillo”, “otros dos cuadros medianos pintados Puertos del Mar originales de Juan Pieter”, “otros dos cuadros medianos el uno con diferentes ave de un autor de Bruselas y el otro con diferentes flores original de Bronjel”, “un lienzo grande que contiene el Triunfo del Amor, original de Abraham Blomart”, dos liencecitos largos y angostos pequeños el uno de frutos y le otro de peces ambos originales de Pedro de Medina”, “lámina pequeña con moldura de ébano negra que contiene el Juicio de Paris de Enrico Golsis” y “un cuadro grande que contiene la fábula de Venus y Adonis original de Abraham Yansen las figuras y el país de Wildens y los perros galgos que están en el cuadro son de Francisco Snyders”. Cfr.: KINKEAND, Duncan T.: “Artistic inventories in Seville: 1650-1699”, *Boletín de Bellas Artes*, nº XVII, 1989, pp. 117-178. Consúltase además: UREÑA UCEDA, Alfredo: “La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 7, nº 13, 1998, pp. 99-148.

Barroco en dos de sus focos más representativos<sup>897</sup>. El fenómeno tan notorio se deduce de los comentarios del embajador inglés Sir Arthur Hopton (1638) quien declaraba, informando a Lord Cottington, que los españoles “se han vuelto ahora más entendidos y aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable”<sup>898</sup>.

El Rey Planeta, a diferencia de su padre, abandonó pronto la política en manos de sus validos para dedicarse por entero a su pasión por las bellas artes, en la que el coleccionismo de pintura devino en afición favorita. La pinacoteca, a la muerte del monarca era en cantidad y calidad la más grande su tiempo, arrojando los inventarios un incremento superlativo cercano a los tres mil cuadros, reunidos con la minuciosidad característica de un conocedor. El resultado fue, por tanto, una obra personal y meditada, en la que junto a un papel político y representativo para la monarquía estuvieron siempre presentes las preocupaciones estéticas del rey, mecenas culto cuya aguda sensibilidad fueron celebrados por Pacheco, Calderón y Carducho<sup>899</sup>. Por supuesto, Felipe IV contaba con una ventaja incomparable al pasar su infancia rodeado de una pinacoteca que desde sus inicios no había dejado de crecer.

Partiendo de este factor clave, Olivares, que había sido plenamente consciente de la necesidad de dotar a su señor de una sólida cultura, vio corroboradas sus lecciones en los usos del patrocinio principesco gracias a tres visitas extranjeras acontecidas en rápida sucesión: el príncipe de Gales (1623), futuro Carlos I, el cardenal Barberini con Casiano del Pozo (1626) y Rubens (1628), en calidad de enviado por Isabel Clara Eugenia para preparar un acuerdo de paz con Inglaterra, todos influyentes entendidos

---

<sup>897</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, op. cit., p. 141. D. Diego Mesía y Guzmán, marqués de Leganés (1580-1655) consiguió reunir mil trescientas treinta y tres piezas durante el auge de su carrera política y militar en Flandes (1630-1642). La variopinta colección contaba, en primer lugar, con un núcleo de artistas contemporáneos flamencos en la cumbre de su carrera (Rubens, Van Dyck, Frans Zinder, etc.). También se interesó por las composiciones de los primitivos flamencos especialmente El Bosco, Roger van der Weyden y Mabuse, a la vez que por los flamencos del XVI como Antonio Moro y Quinten Massys. Prestó atención a la pintura italiana de los principales artistas del renacimiento como Rafael (dibujos de “Los Nadadores”, Correggio, Giorgione, los Bassano, Veronés o Tiziano (siete originales), todo un síntoma en las preferencias de los coleccionistas españoles, que con todo, seguían atendiendo a los célebres maestros del siglo anterior. Finalmente, la pintura española estaba representada con Velázquez, José de Ribera, Juan van der Hammen, Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, El Greco, etc. Consúltase: MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura...*, op. cit., pp. 31-44; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura italiana...*, op. cit. pp. 65-72; LÓPEZ NAVÍO, José Luis: “La gran colección de pinturas del marqués de Leganés”, *Analecta Calsanctiana*, nº 8, 1962, pp. 259-330 y PÉREZ PRECIADO, José Juan: *El Marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral inédita. Madrid, UCM, 2010, pp. 577 y ss.

<sup>898</sup> BROWN, Jonathan y ELLIOT, John.: *Un palacio para el rey: el Buen Retiro...*, op. cit., p. 121.

<sup>899</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 251.

claves en la formación del gusto filipino. Seguramente la segunda visita del ubicuo pintor flamenco marcaría un punto de inflexión pues hasta entonces eran ciertamente escasas las obras de aquellos artífices que protagonizaban el giro hacia la estética barroca, tendencia claramente invertida<sup>900</sup>.

El papel rector en la protección artística y el interés por la pintura cobró impulso con cuatro inmuebles, contenedores de otras tantas colecciones complementarias entre sí: El Escorial, El Alcázar, remodelado para realzar su condición de galería monárquica, y dos nuevas residencias de placer, ornamentadas con obras efectuadas *ex profeso*, la Torre de la Parada, pabellón de caza, y el Buen Retiro, ambos verdaderos museos coherentemente programados. Al antiguo monasterio correspondieron exclusivamente representaciones sagradas, mientras que en el Alcázar, antes de la llegada de Rubens, se abogó en la reciente galería del Salón Nuevo (1622-1625) por el tradicional gusto dicotómico de los Austrias entre la pintura flamenca del siglo XVI y la escuela veneciana. En la Torre de Parada, los retratos reales y las escenas cinegéticas velazqueñas coexistieron con los modernos ciclos mitológicos del taller de Rubens.

Asimismo, el Buen Retiro, inspirado e impulsado por el conde-duque, se transformó en uno de los puntales artísticos del seiscientos hispano al embellecerse frenéticamente durante la década de los treinta a base de cuadros procedentes de nuevas compras, donaciones forzosas de la nobleza y encargos. Primero se despojó a otros inmuebles que ya no se utilizaban y, a continuación, un buen número de agentes peinaron el mercado. Así, en 1634 Villanueva compró a Velázquez dieciocho pinturas, incluyendo la “Fragua de Vulcano” y la “Túnica de José, una versión de “Susana y los Viejos” (Cambiaso) y una copia de “Dánae y la lluvia de oro” (Tiziano). Crescenzi, que suministraba pintura a Carlos I, proporcionó un lote de cuarenta y dos ejemplares, destacando lienzos de los Bassano, bodegones y paisajes italianos. También, el embajador en Roma, D. Manuel de Moura, marqués de Castel Rodrigo obtuvo medio centenar de países, entre ellos nueve de Lorena, cuatro de Poussin y seis de Lanfranco. En Flandes, el cardenal infante D. Fernando consiguió que se unieran a la colección “El

---

<sup>900</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, *op. cit.*, p. 117. Rubens trajo en el equipaje ocho pinturas que pasaron al Alcázar. Al mismo tiempo desaparecen del mismo ámbito ciertos cuadros de Tiziano, sustituidos por maestros nacionales y extranjeros representativos del nuevo gusto como Carducho, Velázquez, Gentileschi, Reni y Van Dyck.

Juicio de Paris” (Rubens) y la “Fábula de la liebre y la tortuga” (Snyders y Paul de Vos)<sup>901</sup>.

Durante el siguiente cuarto de siglo los procesos adquisitivos se tornaron más exigentes, a medida que iban creciendo en paralelo la afición del rey a la buena pintura y su capacidad para juzgarla. La gestión más significativa del período, además de los veintinueve ejemplares seleccionados en la almoneda de Rubens e instalados en la pieza ochavada del Alcázar (“Ninfas y sátiros”, “Danza aldeana”, Autorretrato” (Tiziano), la “Coronación de espinas” (Van Dyck), fue liderada por Alonso de Cárdenas en la almoneda de la *Commonwealth*. Aunque D. Luis de Haro finalmente se agenciaría con buena parte de los ejemplares, regaló a Felipe IV los más valiosos, beneficiando así a la colección real<sup>902</sup>. Esta política, vía de importantes adiciones, siguió viva en los últimos años del reinado. Así, en 1654, la Reina Cristina de Suecia envió el “Adán y Eva” de Durero y el príncipe de Piombino legó, tras su muerte en 1664, seis cuadros más, entre ellos “Lot y sus hijas” y “Susana y los viejos” de Guernico. En 1661 el monarca obtendría “El Pasma de Sicilia” (Rafael) y, por fin, en 1656, los albaceas napolitanos del marqués de Serra subastaron treinta nueve óleos pagados por el conde de Peñaranda: “Atalanta e Hipómenes” (Reni), el “Retrato del conde de San Segundo” (Parmigianino) y la “Venus y Adonis” (Annibale Carracci)<sup>903</sup>. Cuando en 1686 se hizo inventario del Alcázar la lista de artistas de primer nivel era impresionante: setenta y siete cuadros de Tiziano, sesenta y dos de Rubens, cuarenta y tres de Tintoretto, otros tantos de Velázquez, veintinueve de Veronés y veintiséis de los Bassano. A eso hay que sumar los tesoros de El Escorial, donde había diecinueve de Tiziano, once de Veronés, ocho de Tintoretto y cinco de Rafael.

Conviene destacar el protagonismo de Velázquez como asesor del rey y conservador de sus posesiones. El sevillano, que había desempeñado un papel exitoso en el embellecimiento del Buen Retiro, afianza su posición tras su segundo viaje a Italia (1649). Con anterioridad ya había desplegado amplios concomimientos arquitectónicos al encargarse de trazar y componer la “Pieza ochavada”, un salón octogonal muy

---

<sup>901</sup> BROWN, Jonathan y ELLIOT, John.: *Un palacio para el rey: el Buen Retiro...*, op. cit., pp. 125-138.

<sup>902</sup> BROWN, Jonathan: *El triunfo de...*, op. cit., p. 138. En la donación de Haro hecha al Escorial, junto a la “Sagrada Familia” (Rafael) y el “Lavatorio” (Tintoretto) iban la “Escena mística” (Andrea del Sarto), la “Virgen del pez” (Rafael), y la “Conversión de san Pablo” y el “Triunfo de David” (Palma el Joven). Para el Alcázar se trasladó, entre otros, “Carlos V con un perro” (Tiziano), “Moisés salvado de las aguas” (Veronés), la “Muerte de la Virgen” (Mantegna) y el “Autorretrato” de Durero.

<sup>903</sup> *Ibid.*, pp. 141-143.

semejante a la conocida “Tribuna” de los Uffizzi. Allí encontraron acomodo las estatuas y vaciados clásicos traídos de la vecina península, dándose cita también las pinturas mitológicas de Rubens. Intervino además en el techo del “Salón de los espejos”, ahora centro neurálgico de las colecciones pictóricas regias, dividiéndolo en secciones para introducir plasmaciones debidas a su mano, Tiziano, Rubens, Tintoretto y Ribera. Una suerte similar corrió la sacristía de El Escorial, transformada en un auténtico museo especializado en cuadros religiosos tras retirarse a los primitivos flamencos. Las modificaciones revelan los renovados intereses estéticos del Rey Planeta, acordes con los gustos artísticos vigentes en España en la segunda mitad del seiscientos y la implantación definitiva de criterios museográficos especializados<sup>904</sup>.

Desde aquel momento álgido del coleccionismo, probablemente ningún otro rey igualase la pasión de Felipe IV por la pintura, ni su incidencia en el patrimonio nacional. Sin embargo, la tradición continuó existiendo en su sucesor Carlos II, el último monarca de la dinastía Habsburgo y el que más tiempo reinó (1665-1700). El “Hechizado”, consciente de la importancia simbólica de un conjunto vinculado anteriormente a la corona para evitar su desmembración, mantuvo el afán por aumentarlo y modernizarlo, si bien el acrecentamiento no fuera tan espectacular como los habidos en los tiempos de su antecesor<sup>905</sup>. El reinado del último Austria contempló la definitiva adopción de los gustos barrocos en la pinacoteca y en el sentido decorativo que progresivamente van alcanzando los palacios y las residencias regias, profusamente inundadas con amplios ciclos al fresco ejecutados por Lucas Jordán, el mejor pintor italiano de su tiempo.

Otros hechos aislados nos demuestran la persistencia de una tradición coleccionista supeditada a criterios funcionales, prestigiosos y estéticos. Ahora se compran cuadros en la almoneda del marqués del Carpio e ingresan en palacio diecinueve piezas de Rubens (“Descanso de la huida a Egipto con santos”), Van Dyck, Bassano, Tiziano, Ribera, Veronés, etc. Lo mismo podríamos decir en los ejemplares comprados en la almoneda del marqués de Liche, que comprendían lienzos de Tiziano,

---

<sup>904</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 267 y ss.

<sup>905</sup> Para el coleccionismo de Carlos II: *Ibíd.*, pp. 278-282; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: “A propósito de Luca Giordano: Los Reales Sitios durante el reinado de Carlos II. Una aproximación a través de los inventarios”, en *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 107-156 y FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria: *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703*, 3 vols. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1975-1985.

Ribera o Van Dyck. De igual manera habría al menos que mencionar la colección de su hermano, D. Juan de Austria, equipada con más de cuarenta estampas de Callot, otras de Tempesta, pinturas de Ribera (“Incredulidad de santo Tomás), Jusepe Martínez, Navarrete el “Mudo”, Reni, y, especialmente, con varias composiciones de David Teniers II, aporte que supone un cambio significativo hacia gustos más evolucionados que los representados por la pintura de Rubens<sup>906</sup>.

No obstante, su contribución más significativa fue la incorporación de un importante número de representaciones, en su gran mayoría de Luca Giordano, encargadas a los virreyes y remitidas a España en 1688, si bien, algunas imágenes del citado autor (“Mesina restituida a España”) se encontraban instaladas cuatro años antes en el Buen Retiro. Los incrementos posteriores, que subrayan el aprecio por lo napolitano, fueron posibles gracias a comisiones directas (“El Sueño de Salomón”, Giordano), la muerte de Mariana de Austria, su madre, en 1696, y la actuación en almonedas (“La vida de san Cayetano” Andrea Vaccaro). Otras incorporaciones procedían de donativos, como los efectuados por el condestable Colonna y el marqués de los Vélez; amén de los regalos diplomáticos de las cortes europeas, tratándose sobre todo de retratos de la familia real francesa<sup>907</sup>.

---

<sup>906</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de..., op. cit.*, p. 281.

<sup>907</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura..., op. cit.*, pp. 45-59.

## 6. 6. EL COLECCIONISMO ARTÍSTICO EN EL SIGLO XVIII: HACIA EL CONCEPTO DE MUSEO PÚBLICO

El Siglo de las Luces puede ser considerado un jalón fundamental en la historia del coleccionismo artístico europeo. Según se admite, a finales del siglo XVII la llamada “crisis de la conciencia europea” conllevó la sustitución de los viejos conceptos tradicionales por el predominio de la razón. El nuevo espíritu crítico e independiente condujo indefectiblemente al desarrollo de la investigación, lo que junto con los descubrimientos de Pompeya y Herculano desembocó en una mayor valoración de las civilizaciones antiguas. El hilo conductor que tejió el coleccionismo viene marcado por la importancia que los ilustrados franceses concedieron a la educación, siendo las Bellas Artes fuente e instrumento esencial en ese empeño. Así pues, en primer lugar, las antiguas pinacotecas fueron saliendo del ostracismo privado y abogando por la accesibilidad pública<sup>908</sup>.

La expansión de los modos productivos del capitalismo, el surgimiento de una burguesía reforzada y el triunfo del racionalismo, propició el desarrollo de un coleccionismo científico especializado, ligado a la visión antropocéntrica de la existencia humana. A partir de 1750, se asumen las prácticas adquiridas en la centuria precedente de ordenar a los seres vivos conforme a sus similitudes anatómicas y empieza a establecerse gradualmente el concepto de especie. Asimismo, los cada vez

---

<sup>908</sup> Los valores políticos, culturales y pedagógicos de los futuros museos empiezan a resaltarse con especial acento. Empezaron a introducirse ordenaciones museográficas de carácter cronológico que transformó la exhibición en un instrumento de aprendizaje, utilizándose de este modo como medio de conocimiento y exaltación de los valores históricos nacionales. En Francia, Luis XV propuso, a partir de 1750, enviar ciento diez pinturas al Palacio de Luxemburgo (París), que fue abierto dos días por semana. Quince años más tarde, Diderot, diseñó en el tomo IX de su “Enciclopedia” un programa museológico para el *Louvre*, cuyos fundamentos estaban inspirados en el “Mouseion” de Alejandría. En este proyecto se pretendía crear un templo de las artes y las ciencias al que tendrían acceso las comunidades escolares. En 1778 se piensa en la creación de una institución de pintura y escultura, trasladada con posterioridad al *Louvre*, donde el conde D’Angivillier, director con Luis XVI de las construcciones reales, comenzó las gestiones para el acrecentamiento de los fondos del posterior museo, cuya sede sería la Gran Galería del Palacio. Con la Revolución Francesa, el gobierno republicano mediante decreto (1793) abrió finalmente el *Louvre*. El ejemplo galo repercutió en aquellos países que estaban emparentados por razones monárquicas. En Austria, el emperador Carlos VI trasladó la pinacoteca de la corona, con el concurso del conde Althann, al antiguo arsenal de Stallburg. Hacia 1776-1778 José II encargó la instalación del mismo conjunto en el castillo del Belvedere y Chétien de Mechel publicó en Basilea el catálogo del museo (1784). En Alemania, Federico Guillermo II (1797) ordenó que los mejores cuadros de las colecciones regias fueran depositadas en el castillo berlinés, admitiendo visitas limitadas y estudiando con el profesor A. Hirt un proyecto para el Museo de Berlín (1810). Finalmente si nos acercamos a la península Ibérica, el afrancesado marqués de Urquijo defendió ante José Bonaparte el proyecto de un museo nacional, quien dispuso su fundación en 1809. Sin embargo, el Museo Nacional del Prado se inauguraría en 1820, ocupando el edificio que Juan de Villanueva (1785) erigió en tiempos de Carlos III para museo de ciencias naturales. Véase: ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción...*, op. cit., pp. 67-71.



más frecuentes viajes y expediciones ultramarinas amplían los horizontes del conocimiento, fomentando entre los aristócratas la afición por reunir los exóticos descubrimientos en gabinetes organizados según criterios sistemáticos y la publicación de catálogos ilustrados<sup>909</sup>. El grabado, convertido en disciplina académica, deviene en el sello distintivo de los libros sobre historia natural cuyo mercado prolifera rápidamente. Las técnicas de representación gráfica se estudian a conciencia y los artistas aplican su destreza para ofrecer reproducciones fieles a la realidad, jugando así un papel decisivo en la difusión de ruinas arqueológicas, esculturas y cuadros de los grandes maestros.

En el terreno del coleccionismo pictórico no se aprecian demasiadas variaciones, pues el siglo XVII había sido testigo de su consolidación definitiva con todo un bagaje de rasgos y elementos modernos que fueron incorporándose para valorar la obra de arte por sí misma. Cabría recordar la importancia del coleccionismo inglés con sus peculiares y continuados *tours* hacia el continente y su especial inclinación, desde el conde de Arundel, hacia las fuentes del arte clásico y de la pintura del *Quattrocento*. Un coleccionismo que “habría de seguir una línea sistemática de importantes consecuencias, tanto en el triunfo del ideal palladiano y clasicista en los ambientes nobles y burgueses (Lord Burlington o Shaftesbury), o en la propia superación de los postulados teóricos del clasicismo y el surgimiento de tendencias prerrománticas, como en la concepción pionera del museo público”<sup>910</sup>.

La Inglaterra del siglo XVIII descubrió el placer de viajar buscando aquellas rutas que la acercaran a la antigüedad clásica, animado por ideales estéticos y literarios. Francis Bacon publicó en 1597 una serie de ensayos entre los que cabe destacar el número dieciocho, titulado “Of Travel”. Dirigido especialmente a jóvenes aristócratas británicos contenía una serie de sugerencias, motivaciones y objetivos que todo viajero

---

<sup>909</sup> En España, el rey Carlos III compra la magnífica colección de Pedro Francisco Dávila (1771) con objeto de crear un Real Gabinete de Historia Natural, que se abre al público en 1776 en el Palacio de Goyeneche. Véase: CALATAYUD, María Ángeles: *Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural*. Madrid, CSIC, 1988. En territorio peninsular hubo un marcado interés por atesorar enseres hispanoamericanos, costumbre que hunde sus raíces en el envío de Hernán Cortés a Carlos V, como ya se comentó, y prosiguió hasta el siglo XVIII. Felipe V, reunió antes de la destrucción del Alcázar en la Real Biblioteca un gabinete de numismática y curiosidades conformado por manuscritos, códices prehispánicos y varios utensilios del Nuevo Mundo. Según la investigadora Cabello Carro, el coleccionismo americano setecentista se caracteriza por tres hechos: “La destrucción de las colecciones precedentes, la creación de instituciones y colecciones que perdurarán hasta nuestros días, y el papel del Estado como promotor directo de expediciones científicas y de colecciones ilustradas que conformarán un nuevo concepto de museo”. Consúltase: CABELLO CARRO, Paz: “La formación de las colecciones americanas en España: evolución de los criterios”, *Anales del Museo de América*, nº 9, 2001, pp. 303-318.

<sup>910</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes...*, *op. cit.*, p. 161 y SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas...*, *op. cit.*, pp. 247-250.

al extranjero debía marcarse. Para el filósofo, este periplo, considerado el mejor camino para el conocimiento, suponía el broche final de la formación académica y una valiosa experiencia para afrontar con éxito la futura vida política que a muchos les aguardaba tras su regreso.

Además, para hacer la experiencia aún más enriquecedora aconsejaba visitar las ciudades, anotando en un diario, entre otros aspectos, las murallas y las ruinas arqueológicas. Nacía así el *Grand Tour*, planificado con gran detenimiento en base a intereses educativos y culturales, esto es, para conocer personalmente, sobre los escenarios reales, aquello que había acontecido en la historia. Ciertamente no existió una perspectiva única a la hora de afrontarlo pues el abanico de motivaciones era amplio: curiosidad, prestigio social, evasión, capricho personal, enfermedad e incluso el propio coleccionismo. Un factor que contribuyó a la expansión de este fenómeno fue el final de la Guerra de los Siete Años (1763), cuando gracias a la victoria anglosajona sobre los franceses salir al exterior fue más seguro. Como consecuencia, el comercio de arte y antigüedades así como la industria de la restauración aumentaron la demanda proporcionalmente<sup>911</sup>.

Ciertamente, muchos personajes solían regresar con notables obras de arte para ornamentar sus mansiones, que constituyen primitivos *souvenir*. Las transacciones más significativas acontecían en la Ciudad Eterna, donde adquirían acuarelas de los principales monumentos, guías turísticas y retratos de Pompeo Batoni. Venecia era la última parada y se solía llegar coincidiendo con la Ascensión, cuando se conmemoraba la tradicional alianza simbólica de la República con el mar. Carecía de ruinas que admirar pero en contraposición gozaba de una atractiva vida nocturna, teatros perpetuamente abiertos y varios espectáculos, confiriéndole una presencia que pocas ciudades podían igualar. Si Roma podía definirse como la capital de la escultura, la Ciudad de los canales era el centro de lo pictórico.

El auge del coleccionismo y la aparición de una demanda de imágenes diversificada según los distintos tipos de público van a favorecer el planteamiento de

---

<sup>911</sup> El término apareció por primera vez en 1670 en la famosa guía de Richard Lassels titulada: *Voyage or Complete Journey through Italy*. En el prólogo, el autor comenta que únicamente aquellos que hubiesen realizado ese *Grand Tour* podrían estar capacitados para entender a los clásicos. Esto quiere decir que, aunque obviamente debían atravesar y visitar otros territorios europeos, Italia constituía el principal destino. Cfr.: SUÁREZ HUERTA, Ana María: “El *Grand Tour*: un viaje emprendido con la mirada de Ulises”, *Isimu*, nº 14-15, 2011-2012, pp. 253-279.

propuestas más renovadoras. De ahí que podamos resumir la plástica italiana de entonces como un lánguido transcurrir entre la herencia del Barroco tardío, las aspiraciones clasicistas y académicas, legadas por Carlo Maratta, y la proliferación del género de la *veduta*, con representaciones de ciudades, monumentos y rincones pintorescos, tan apreciados, por otra parte, por los coleccionistas. En plena crisis económica, la incorporación de los ideales ilustrados y la importante presencia de colonias foráneas supondrían la internacionalización de su ideario estético, favoreciendo el intercambio cultural y el comercio artístico<sup>912</sup>.

La era de la *veduta*, cuyos precedentes pueden establecerse a comienzos del siglo XVI con las vistas de Gentile Bellini y de Vittore Carpaccio, arranca oficialmente en la producción de Vanvitelli y Carlevarijs. La obra romana de van Wittel o de Pannini constituye una primera referencia para los vedutistas, que se mueven a lo largo del siglo entre el verismo y las nostálgicas vistas de Guardi. Durante los años treinta los nobles ingleses fueron importantes mecenas de Canaletto, destacando la actividad como coleccionista de Henry Howard, cuarto conde de Carlisle. Desde 1738, aprovechando su residencia en Venecia, encomendó, en colaboración con Joseph Smith, un importante número de *vedutas* a Canaletto y a Bellotto para decorar *Castle Howard*. La década de los cuarenta significó hasta cierto punto la consolidación de este particular género, paralela a la circulación masiva de grabados sobre lugares reales o fantásticas evocaciones del pasado.

En Junio de 1741, Frances, condesa de Hertford, escribía a la condesa de Pomfret en los siguientes términos: “Os he acompañado (en mi imaginación) al Palacio Ducal de Venecia, cuya parte frontal me fascina y conozco gracias a un gran lienzo de Canaletto que posee sir Hugh Smithson. Loord Brooke también tiene algunas vistas de

---

<sup>912</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *Barroco e Ilustración en Europa*. Madrid, Historia 16, 1989, p. 52. “Hacia tiempo que la Venecia del XVIII no era una ciudad rica. Languidecía el comercio marítimo; la recesión demográfica y el empobrecimiento progresivo asumía aspectos preocupantes, mientras que el turismo, esa nueva industria, ofrecía a las élites europeas las glorias del pasado y las diversiones mucho más prosaicas del presente, iba convirtiéndose en la práctica en el soporte económico más válido de la declinante república. En consecuencia, el mercado artístico (...) sufrió un cambio radical. Los que compraban cuados y objetos de arte, los que establecían los precios, los que influían directamente en la crítica eran ahora los turistas, los ricos extranjeros en viaje de placer o de estudio y sus hábiles intermediarios”. LAVAUR, Luis: “El siglo del “Grand Tour” (1715-1793) (I)”, *Estudios Turísticos*, nº 95, 1987, pp. 73-110; 103 cita nº 28.

esa ciudad pintadas por el mismo maestro”<sup>913</sup>. El estallido de la Guerra de Sucesión de Austria (1740) supuso la marcha de los maestros a tierras más seguras. En cualquier caso, el mercado continuó estimulado por las copias y repeticiones de los modelos, aunque los originales siguieron difundiéndose. Sir Matthew Fetherstonhaugh viajó a Italia (1750-51), comprando cuadros para su nueva residencia en Uppark (West Sussex). Además de las pinturas romanas de Batoni, y algunas adquisiciones en Nápoles, con cinco vistas efectuadas por Tommaso Ruíz, encargó a Smith un lote con ocho copias de Canaletto. A su muerte, Guardi le sustituyó pintando para aristócratas extranjeros, por ejemplo, sir Brook Brigdes<sup>914</sup>.

Antes de abandonar Italia, hemos de detenernos en Génova, uno de los puntos cardinales del coleccionismo dieciochesco. Está estudiado que el sector gobernante, constituido sobre todo por hábiles financieros, efectuaron compras artísticas en Florencia primero, luego Milán, Nápoles, Bolonia, Venecia, Roma y, fuera de este ámbito geográfico en Flandes y España. Los cuadros atesorados por virreyes y altos dignatarios encontraron gran aprecio entre los miembros de la nueva aristocracia o en los representantes de antiguos linajes que querían continuar emulando la magnificencia de la casa real. Es frecuente, por ejemplo, encontrar que ciertas familias genovesas tendieron a residir largo tiempo en la capital española, para seguir sus negocios o por competencias diplomáticas oficiales, y aprovechaban el activo mercado madrileño para asegurarse pinturas muy significativas.

Tal es el caso de Vittoria Spinola (1637-1722), quien reunida en la ciudad del Manzanares con su marido Francesco Grillo se adueñó del “Retrato de Ferrante Gonzaga” (Tiziano), perteneciente al marqués de Leganés. Legado tras su muerte al “Albergo dei Poveri”, fue obtenido por Clemente Doria (1666-1736) en 1725. Igualmente, la serie de los tres filósofos de Ribera fue vendida tras fallecer la benefactora a un agente de Guicamo Filippo II Durazzo (1672-1764), formando parte todavía del patrimonio heredado<sup>915</sup>. Otro documento redactado hacia 1735, lista manuscrita de cuatrocientos óleos, atestigua que el único hijo de Grillo y Spinola,

---

<sup>913</sup> MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: “La pintura veneciana en los debates artísticos de los siglos XVII y XVIII: la Academia y el Grand Tour”, en *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 305-331; 329.

<sup>914</sup> *Ibid.*, pp. 327-329.

<sup>915</sup> A éste último también pertenecen el “Retrato de Felipe V” (Rubens) y una “Magdalena” de Tiziano, antaño pertenecientes al marqués del Carpio y enviados por Francesco Maria II Balbi, ministro residente de la República ante Felipe V entre 1720-1723.

Domenico, tuvo el “Retrato ecuestre del duque de Aytona (Van Dyck)”, representación que figura en la pinacoteca de los marqueses del Carpio entre 1648 y 1689<sup>916</sup>.

Asimismo, otras cuatro piezas de ese mismo conjunto (“Un Camino al Calvario” de Tiziano; “La Adoración de los Magos” de El Veronés; “El Aseo de Venus” de Reni y “El retrato del cardenal Rivarola” de Van Dyck) se traspasarían a la colección de Francesco de Mari (1656-1710) y, posteriormente, el Veronés recalaría en el domicilio de Giacomo Filippo Carrega (1714-1794). El propio Francesco de Mari se apropió de otros trabajos de Rubens, pertenecientes a la colección del X almirante de Castilla, Juan Gaspar Enriquez de Cabrera: “Triunfo de César”, “Paisaje con el castillo de Steen”, “Paisaje con arco iris” y “Venus y Marte”. Los tres primeros ejemplares fueron vendidos a Bartolomeo Saluzzo y a partir de 1706 cedidos a Constantino Balbi (1676-1740), según una escritura de venta conservada. La cuarta tabla, destinada a la “Galleria di Palazzo Bianco” en 1884, es mencionada por primera vez hacia 1735, cuando resultaba pertenecer a Gio. Francesco II Brignole-Sale (1695-1760) en el solariego Palacio Rosso<sup>917</sup>.

Al fin, mencionaremos al cardenal Giorgio Doria (1663-1746), poseedor de seis ejemplares, antaño en propiedad de Gaspar de Haro: las grandes “Bodas místicas de Santa Catalina” (Bordone), tres telas de Veronés (“La Magdalena”, “El Nacimiento de Baco” y “Susana y los viejos”), una de Rubens (“La alegoría de la paz y la guerra”) y dos de Van Dyck (“Vertumno y Pomona” y un “Retrato femenino”), todos ofrecidos por el ya citado Francesco de Mari. Que el núcleo más significativo de lienzos del VII

---

<sup>916</sup> BOCCARDO, Piero: “Reyes y financieros: mercado artístico y colecciones entre Madrid y Génova (siglos XVII-XVIII)”, en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004, pp. 189-204; 190.

<sup>917</sup> *Ibid.*, pp. 194-196. El prestigio de los Brignole-Sale se manifestó con la creación de una colección de pinturas. Un momento importante para la “*quadreria*” se produjo a mediados del siglo XVIII, cuando en menos de veinte años se redactaron tres catálogos de un conjunto que incluía ejemplares de Van Dyck, Rigaud, Ferrari, Strozzi, Durero, etc. La literatura de viajes nos informa de la fama adquirida por la colección, describiéndonos las obras más reseñables: tres retratos de Van Dyck, “Judith y Holofernes” de Veronés, “La adoración de los pastores” y “La Oración en el Huerto” de los Bassano, “La resurrección de Lázaro” de Caravaggio, una “Cleopatra” de Guercino, etc. LALANDE, Jérôme.: *Voyage en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, vol. 7. París, Desaint, 1786, pp. 294-296. María Durazzo, interesada en mantener esta política, decidió acondicionar el palacio situado enfrente, recibiendo el nombre de “Palacio Blanco”, donado al estado en 1889 para albergar una galería pública. En su interior existe un museo que contiene una importante colección de pintura italiana y europea del siglo XVI al XVIII. Entre los autores representados se encuentran: Caravaggio, Verones, Memling, David, Provost, Rubens, Zurbarán, Murillo, Cambiaso, Bernardo Strozzi, Piola y Magnasco. Véase: VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: “El papel de Francia en la formación de las colecciones de pintura española en Italia durante el siglo XIX”, en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 291-304; 293-294.

marqués del Carpio identificados, con la excepción de lo que acabaría en el Museo Nacional del Prado, procedan de Génova nos confirma la voluntad cosmopolita de su mercado. La temporal convergencia “de obras pintadas para soberanos o disputadas entonces por los protagonistas de la historia del coleccionismo europeo, demuestra las posibilidades y las preferencias de personajes y familias genovesas con frecuencia ignorados o infravalorados, resultando hasta ahora más fácil pensar que esas obras maestras fueron fruto de la actividad en la capital ligur de Rubens y Van Dyck, cuando, en realidad, habían sido traídas después a ella por hábiles representantes del mundo de las finanzas”<sup>918</sup>.

Tras este breve inciso nos aproximaremos a la capital inglesa. Londres era, en contraposición con Venecia, una ciudad próspera y vibrante, en la que sus habitantes demostraron un interés floreciente por el arte y la literatura gracias al aumento del comercio internacional. El establecimiento de casas de subastas como Christie’s significó la posibilidad de entrar en contacto con los óleos más selectos sin rebasar las fronteras, hecho que potenció la competitividad entre la élite erudita. Siguiendo la estela marcada por John Cecil, quinto conde de Exeter (1648-1700) y Sir Thomas Isham, tercer Baronet de Lamport Hall (1656-1681)<sup>919</sup>, nadie representa mejor el coleccionismo pictórico del siglo XVIII en las Islas que Sir Robert Walpole (1676-1745), Primer Ministro de Gran Bretaña e impulsor de la construcción de Houghton Hall, villa campestre diseñada específicamente como marco de una pinacoteca que incluía piezas sobresalientes de maestros clásicos como Rubens, Poussin, Rembrandt, Velázquez, Carlo Maratta, del que fue un gran mecenas, y, especialmente, la pintura flamenca con Van Dyck como punta de lanza<sup>920</sup>.

---

<sup>918</sup> BOCCARDO, Piero: “Reyes y financieros: mercado artístico...”, *op. cit.*, p. 200. Consúltense como complemento: BOCCARDO, Piero y DI FABIO Clario: “Pinturas del Siglo de Oro en Génova entre los siglos XVII y XIX”, en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004, pp. 233-246. Por una serie de circunstancias muchos maestros europeos residieron y estuvieron activos en Génova como Rubens, Van Dyck, Caravaggio, Vouet, Gentileschi y Velázquez.

<sup>919</sup> Isham compró en Roma varios originales de Salvator Rosa, Filippo Lauri y Giacinto Brandi y cierto número de reproducciones de Rafael, Reni, Domenichino, Guercino, Poussin y Cortona. Por su parte, Cecil constituyó su colección en Burghley tras sus visitas a Padua, Lucca, Roma y Florencia. En esta última compró dos enormes cuadros de Giordano (“La Muerte de Séneca” y “El Rapto de Europa”) y encargó otros trece. De vuelta a Inglaterra, encomendó a Antonio Verrio la ornamentación de sus habitaciones en Burghley, entre las cuales sobresale el “Salón del Cielo”, una visión de la mitología clásica. La imaginaria elegida por Cecil muestra un deseo tradicional de usar el coleccionismo como medio de elevar el espíritu y el estatus. *Cfr.*: LINLEY, David: *El coleccionista inglés: una evolución del gusto*. Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, pp. 3-4.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 5.

En este sentido, su pasión por el Barroco lo distinguió de ciertos particulares más interesados en la escultura<sup>921</sup>, atrayendo la atención de diplomáticos extranjeros una vez fallecido. Uno de ellos fue Alexei Musin-Pushkin, embajador ruso, que informó a Catalina la Grande (1729-1796) de la intención del hijo de Robert, Horace, de vender las pinturas por la suma aproximada de cuarenta mil libras. El trato se cerró en 1779 y enriqueció la actual colección del Hermitage con catorce ejemplares del genial retratista amberino. También le debe al ministro casi todos los lienzos ingleses que poseía, en particular las efigies de la familia Wharton, que Walpole obtuvo en 1725 del último miembro superviviente de dicho linaje. Por entonces, los amantes del arte europeo pugnaban por atesorar imágenes de Van Dyck, artífice considerado brillante entre los tratadistas y entendidos<sup>922</sup>.

Horace Walpole (1717-1797), hijo del anterior, reflejó unos modos de coleccionar eclécticos en los que valoraba la singularidad y proveniencia exótica de los enseres. En cualquier caso, esta inclinación por artefactos curiosos, resabio de las cámaras maravillosas, no fue ajena a las Bellas Artes. Una vez completado el *Grand Tour*, entre 1739 y 1741, empezó a atesorar antigüedades romanas, miniaturas, esmaltes decorados, cerámicas de asuntos mitológicos y una galería con lienzos de Reynolds, Lely, Holbein y Van Dyck. Walpole se deleitaba claramente en ser el último de una

---

<sup>921</sup> La arquitectura de Palladio era entendida como una de las más seductoras lecturas de la Antigüedad y de Vitrubio. El comienzo del palladianismo inglés está vinculado a la publicación de dos tratados y al mecenazgo de Richard Boyle, tercer conde de Burlington (1694-1753). El primero de los tratados es el “*Vitruvius Britannicus*” de Colen Campbell, publicado en Londres entre 1715 y 1717. El segundo es la lujosa edición de “*I Quattro Libri*” de Palladio, realizada por Giacomo Leoni entre 1716 y 1721. Por su parte el noble mecenas, encontró en William Kent (1684-1748), aquel que era capaz de poner en práctica sus proyectos arquitectónicos clasicistas: la Villa Chiswick (1725), la Casa Holkham, en Norfolk y las *Assembly Rooms* de York (1730). Esta situación, sumada a los viajes por tierras italianas, explica el fervor generalizado por adquirir objetos *dell’antico*. Más que la importancia anticuaria de las estatuas, lo que contaba era su efecto decorativo, supeditado a unos diseños arquitectónicos muy elaborados y que incluso se hacían presentar en grabados. Como figura de transición destaca Lord Pembroke, quien se agenció con parte de la colección de Arundel y Mazarino. Su ejemplo pronto prendió y para la segunda mitad de la centuria existían más de treinta grandes recopilaciones de antigüedades, alcanzando enorme reputación la de Lord Hamilton (1730-1803), embajador británico en Nápoles, y la de Charles Townley (1737-1805) que pasó a englobar íntegramente los fondos del Museo Británico. FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, p. 110.

<sup>922</sup> La colección de Walpole no fue la excepción ya que contenía incluso obras temáticas de Van Dyck como el “Descanso de la Huida a Egipto”. El éxito de Catalina la Grande en el campo del coleccionismo se consolidó en gran medida por el hecho de que podía reunir como intermediarios y expertos a conocedores eminentes, entre ellos el célebre crítico Denis Diderot. Pero fue el embajador Ruso en París y posteriormente en La Haya, Golitsyn, la figura más brillante y quien actuó en más ocasiones en representación de la emperatriz. Por ejemplo, consiguió el “Retrato de Familia” de una tal madame Grunblots de Bruselas. Igualmente, los fondos del futuro museo fueron enriquecidos con la colección Crozat (Francia, 1772), y la del conde Baudouin, entre otras. Cfr.: GRITSAI, Natalia: *Anthony van Dyck, 1599-1641*. USA, Parkstone International, 2011, pp. 7-16.

saga de coleccionistas, y con su imprenta privada se aseguró de que su legado quedara documentado para la posteridad, junto con una historia de la pintura inglesa compuesta en torno a biografías, similares a las de Vasari<sup>923</sup>.

Al fin, no podemos dejar de mencionar al arquitecto Sir John Soane (1753-1837), que encontró la belleza de su profesión en el coleccionismo de arte, guiado por el devenir romántico y neoclásico que en continua dicotomía reinó en la Europa del momento. Artefactos egipcios, griegos y romanos convivieron en su hogar con una biblioteca de más de diez mil títulos, magníficos dibujos, maquetas, maquetas y pinturas. Su deseo de preservación le llevó a negociar una ley con el Parlamento para mantener indivisible su colección en beneficio de la sociedad, que se llevó a efecto en 1837, abriéndose definitivamente al público hasta la actualidad. El inmueble es considerado en la historia de los museos como la primera pinacoteca de nueva planta trazada expresamente para desempeñar esa función. Desde su elección como profesor de arquitectura en la *Royal Academy*, Soane empezó a sistematizar la disposición de sus colecciones con el fin de que sus estudiantes pudieran acceder a ellas cada día anterior y posterior a sus clases magistrales<sup>924</sup>.

La principal novedad que propone es la importancia otorgada a la iluminación cenital, generada mediante juegos de cristales y colores para otorgar independencia visual a cada elemento coleccionable, introduciendo al espectador en sugerentes ambientes. Erudito implacable, los registros de compras nos hablan de su breve estancia en Italia (1778-1780), experiencia que le despertó una gran admiración por Piranesi. Las paredes albergan todo un muestrario de artífices antiguos y contemporáneos que vienen a mostrar un gusto ambivalente entre la serenidad clásica y el vértigo romántico: terracotas de Flaxman, acuarelas de Campanella (“Vistas de la Villa Negroni”), vaciados (“Tondo *Taddei*”, Miguel Ángel), fragmentos de la columna Trajana, bustos de “Augusto niño”, la “*Ephesian Diana*”, perteneciente a Julio III, urnas funerarias y el torso femenino antaño en el friso del “*Erecteion*” ateniense. Todo se combinaba con tres *vedute* (Canaletto), las dos series de cuadros moralizantes de Hogarth (“La vida de un libertino” y la “Campana electoral”), obras de Füssli, Owen, Watteau, Reynolds, Turner (“La barca del almirante Van Tromp a la entrada de Texel”), Saftleven (“Escena rural”),

---

<sup>923</sup> LINLEY, David: *El coleccionista inglés: una..., op. cit.*, p. 6.

<sup>924</sup> MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *John Soane (1753-1807) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid, Mairera Libros, 2001, p. 184.



ruinas de Panini, e incluso, un fragmento original y una copia de los cartones de Rafael<sup>925</sup>.

París adquirió en el siglo XVIII un enorme protagonismo como generador de modelos culturales y ascendió a primera potencia continental. En torno al coleccionismo privado ya se dijo que el interés por la pintura rara vez se diferenciaba de la adquisición de otros objetos preciosos. En el mejor de los casos, eran un tipo de curiosidad, asociada a la riqueza, que sustituía la experiencia directa de un suceso acontecido en tiempos pasados. Así, la autonomía del cuadro estaba francamente desplazada en unas pinacotecas que fueron empleadas como medios para la educación de las élites en la historia. Este panorama comenzó a transformarse en el último tercio del seiscientos cuando la modernización del sistema artístico se acompañó de un cambio en los modelos formativos, avanzándose rápidamente al horizonte de Roger de Piles y André Félibien. La actividad de la Academia en general contribuyó a la creación de un modelo de interpretación de la obra de arte fundamentada en el reconocimiento estético. “Este sistema, como el de las galerías de pinturas, no estaba reñido con la representación social, pero basaba sus códigos de lectura en la atribución de un estatuto primordialmente artístico a unos objetos que comenzaban a denominarse obras de arte con un sentido moderno”<sup>926</sup>.

A la creación de un nuevo público debió contribuir el fenómeno de los salones, cuyos orígenes se remontan a estos años. En 1699 estaba instalado confortablemente en el Louvre, constituyendo un éxito popular, si bien hubo que esperar hasta 1737 para que el acontecimiento se convirtiera en una constante de la vida cultural parisina. Las exposiciones, periódicas y de libre acceso, se ofrecían en un plano secular con el propósito de estimular entre los visitantes una respuesta fundamentalmente estética, recordemos reservada en otro tiempo a la prerrogativa de una minoría bien definida. Además, la experiencia popular del arte en el contexto festivo, con independencia de su impacto emocional, estaba claramente dirigida desde las élites intelectuales, situación ahora sustituida por la aparición del discernimiento personal y el debate público que, no

---

<sup>925</sup> LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María: “Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 3, 2007, pp. 122-129.

<sup>926</sup> URQUÍZAR HERRERA, Antonio y VIGARA ZAFRA, José Antonio: “La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1700-1850”, en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 257-274; 258.

obstante, nunca llegó a gozar en materia artística de cierta libertad hasta que el Antiguo Régimen comenzó a descomponerse (1770-1780).

Por primera vez la muestra de 1699 estuvo acompañada de una declaración explícita sobre sus intenciones educativas. Un grabado contemporáneo, ejecutado por Hadamart, nos revela la pauta general de distribución, describiéndonos con detalle la última fase de la instalación: los cuadros de tema narrativo y dimensiones moderadas aparecen colgados a la altura de las cabezas de los observadores, los de pequeño tamaño por debajo y los tríos simétricos de retratos ovalados encima. La prioridad concebida a la ordenación espacial y los esfuerzos dedicados a la compleja experiencia sensorial (paredes tapizadas, uso de pan de oro y plata para reforzar el efecto de las molduras, etc.) nos dicen mucho sobre la manera de exhibir y los hábitos de atención característicos de las colecciones privadas de la época<sup>927</sup>.

Estos eventos encontraron apoyo y debate interesado entre los *amateurs*, un mundo cada vez más identificado con el círculo de Pierre Crozat (1661-1740), financiero y coleccionista que sienta las bases para la formación de una comunidad intelectual<sup>928</sup>. Su pericia en las artes visuales la había adquirido en parte de artistas e intelectuales que se hospedaban en su residencia, entre ellos el ilustre académico Charles de la Fosse, Antoine Coypel, primer pintor del duque de Orleáns, el abate Du Boss, Nicolas Vleugles, futuro director de la Academia en Roma y Jean de Jullienne, empresario e impulsor de Watteau, además de varios artífices venecianos, participaban en las reuniones semanales celebradas en su mansión. Toda una generación de críticos se nutrió en aquel marco entre los cuadros de Crozat. En 1729 junto al influyente *connaisseur*, Pierre-Jean Mariette (1694-1774)<sup>929</sup>, acometió la producción del *Cabinet*

---

<sup>927</sup> CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989, pp. 58-59.

<sup>928</sup> Crozat manifestó preferencias por la pintura italiana y flamenca de los siglos XVI y XVII que incluía a los maestros venecianos y a Van Dyck. Entre las obras maestras que integraron la pinacoteca, actualmente custodiadas en el Hermitage, se incluía: “La Sagrada Familia” (Rafael), “Judith” (Giorgone), “Dánae” (Tiziano), “La Sagrada Familia” (Rembrandt), “La Piedad” (Veronés), “Baco (Rubens) y seis retratos de Van Dyck. El conjunto reservó también espacio para trabajos de Le Nain, Poussin, Mignard, Watteau, Chardin, etc., y más de diecinueve mil dibujos. Cfr.: HATTORI, Cordelia: “Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat”, *Master Drawings*, vol. 45, nº 1, 2007, pp. 38-53.

<sup>929</sup> Heredero de una conocida dinastía de grabadores e impresores parisinos formó una colección enciclopédica de dibujos de viejos maestros (Miguel Ángel, Parmigianino, Carracci, Guercino, Rosa y Bourdon, Rubens) y artistas contemporáneos (Ricci y Pannini), algunos pertenecientes a Crozat. Tras su muerte mil doscientos sesenta y seis ejemplares fueron comprados por la corona, formando parte ahora de la Biblioteca Nacional mientras que otros álbumes de grabados (Callot, Ribera, Van Ostade, etc.) han recalado en la Universidad de Harvard tras pasar por la Colección Spencer. Igualmente se adueñó de cuadros franceses, siendo especialmente receptivo a la obra de Greuze. Cfr.: ROSENBERG, Pierre: *Les dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette*, 2 vols. Milán, Electa, 2011.

*Crozat*, volúmenes que reproducían composiciones grabadas pertenecientes a las colecciones reales y a otros particulares. Así, la debilidad e inestabilidad creciente de la corona facilitó el surgimiento de un sector no institucional al margen del gusto más vanguardista.

Los representantes de ese círculo ofrecieron a Felipe II de Orleans (1674-1723) las imágenes que necesitaba en el proyecto de ampliación y embellecimiento del *Palais Royal*. El mismo Crozat sería enviado a Italia con el encargo de conducir las negociaciones para obtener los lienzos en otro tiempo propiedad de la reina de Suecia, accesibles públicamente en 1727 y publicados en un detallado catálogo redactado por Dubois que se organizó según criterios modernos, esto es, con esquemas biográficos ordenados alfabéticamente donde se intentaba dilucidar el estilo de cada maestro con el fin de reconocerle. Uno de los pintores más señalados, según el número de piezas exhibidas, fue David Teniers, célebre en París, seguido por Poussin (“Los Siete Sacramentos”)<sup>930</sup>. Éste último, sumado a Le Brun (“Las Batallas de Alejandro”) y Le Seuer (“La Vida y Muerte de san Bruno”), componía la cumbre de la plástica francesa y del dogma clasicista para los comerciantes adinerados. En contraposición los asuntos mitológicos y las escenas galantes parecen reservarse a los altos círculos. Así, en la minoría elitista, no solo francesa sino también alemana, primaba la demanda de episodios amorosos de flirteos e intrigas propios de la sensibilidad rococó, dirigida al placer sensual y no tanto a la edificación intelectual<sup>931</sup>.

---

<sup>930</sup> El núcleo de la colección Orleáns lo conformaban ciento veintitrés pinturas pertenecientes a la antigua pinacoteca de Cristina de Suecia (1626-1689) basada en el botín arrebatado a la corte de Praga. Durante su exilio en Roma la monarca amplió considerablemente el conjunto hasta los doscientos setenta y cinco ejemplares que pasaron a Livio Odescalchi y a su muerte a Felipe II de Orleans. Él mismo le sumó varios óleos de las galerías cardenalcias (Dubois, Richelieu y Mazarino) y las ducales de Noailles, Gramont y Vendôme. Instalado en el *Palais Royal*, el acervo se componía de veintiocho Tizianos, diecinueve Rubens, dieciséis veroneses, doce Tintoretos, diez Van Dycks, seis Rembrandts, etc. Tras fallidos intentos las pinturas flamencas e italianas fueron vendidas en 1798 a una sociedad inglesa liderada por el duque de Bridgewater. En definitiva, la colección se halla actualmente dispersa tras una sucesión de avatares históricos entre la National Gallery de Escocia, la de Londres, el Castillo Howard, el Museo Fitzwilliam de Cambridge, la Colección Wallace, el *Metropolitan Museum* de Nueva York y la *National Gallery of Art* de Washington. Cfr.: PENNY, Nicholas: *The Sixteenth Century Italian Paintings: Venice 1540–1600*, Vol. II, catálogo de la National Gallery de Londres. New Haven, Yale University Press, 2008.

<sup>931</sup> Federico II El Grande (1712-1786) recibió con entusiasmo todas las variedades de la *fête galante*, haciendo de De Troy, Lancret, Pater y Boucher los pintores más representados en su colección. CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el..., op. cit.*, pp. 65-66. En este mismo estudio se afirma que las categorías más frecuentes de obra pictórica en los registros notariales eran con gran diferencia las imágenes devocionales anónimas (fragmentos de la vida de Cristo, imágenes marianas y santos como san Nicolás) que alcanzaron la máxima cota estadística entre los artesanos (p. 69).

Ello se explica en parte por la presencia continuada de vendedores flamencos en las principales ferias urbanas desde el primer tercio del siglo XVII, fenómeno acentuado con la dispersión de los ayudantes de Rubens tras su muerte en 1640. Lienzos de cierta calidad, al estilo de Teniers o Wouvermans, debieron estar a la vista de los coleccionistas varios meses al año, llegando, en definitiva, a un público más extenso. Los inventarios demuestran que se catalogaban independientemente y que el nombre de Teniers se usaba frecuentemente para identificar colectivamente un prototipo concreto de frecuente repetición<sup>932</sup>. Avanzado el siglo XVIII, ese interés por lo cotidiano se intensificaría en una cultura artística que comenzaba a mostrar cansancio con respecto al ideal heroico. En la pintura galante hallamos una de las más inteligentes propuestas de imágenes para el fin de una sociedad que desaparece en medio de bailes y ceremonias, y al que el lenguaje severo del clasicismo ya no proporciona una respuesta adecuada. Se tratarían de unas plasmaciones específicamente barrocas, pero cada vez más despojadas de la grandilocuencia clásica, proponiendo un tono colorista y amable en paralelo con el desarrollo de la *Commedia dell' Arte*, la cual ofrecía en clave teatral la alternativa de la sencillez y lo agradable frente a la solemnidad de la ópera<sup>933</sup>.

Watteau, Boucher y Fragonard plantean ya los nuevos temas del intimismo y la sensibilidad, característicos de una sociedad burguesa en ascenso. Sus representantes proyectaban pequeñas mansiones que exigían decorar con cuadros de pequeño formato, diseños para tapices y retratos familiares. Fue éste un período en que la vida aristocrática parisina se transformó en un teatro cuya representación escénica tenía lugar en interiores de escala adecuadamente íntima. Boucher venía ganando cincuenta mil libras anuales con su producción seriada de amoríos, Latour consiguió cuarenta y ocho mil libras por un retrato de Madame Pompadour (1721-1764), la mecenas más importante de la época, y los paisajes pintorescos de Vernet, escenas de puertos y costas tormentosas también eran de gran demanda. Su autor obtuvo cerca de un millón de libras con la venta de estas composiciones, apalabradas antes de que abandonaran el

---

<sup>932</sup> “Un marchand de vin en gros possède deux toiles «d’après Teniers», un marchand de vin traiteur deux petits tableaux ronds en miniature «d’après Teniers», et un marchand Boucher quatre «copies». La «grande salle» de la veuve d’ un marchand bourgeois de Paris contient deux petits tableaux peints sur bois prisés 30 livres, «l’un Tainiers» et «l’autre flamand». CHATELUS, Jean: “Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIIIe siècle”, *Dix-Huitième Siècle*, n° 6, 1974, pp. 309-324; 319-320.

<sup>933</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El Barroco*, op. cit., pp. 331-340.

estudio<sup>934</sup>. Por su parte el mecenazgo ejercido sobre Watteau quedó circunscrito a los marchantes, cayendo sus trabajos en manos de Jean de Jullienne (1686-1766), director de la fábrica de Gobelinos de París<sup>935</sup> y su primo Claude Glucq (1676-1742), quien reunió el acervo más extenso. Los reveses financieros de este personaje dejaron a Jullienne en poder de más de cuarenta piezas, aunque la mayoría se dispersaron antes de su muerte absorbidas por el mercado continental. Watteau resultó así el instrumento mediante el cual el arte contemporáneo francés alcanzó un nombre entre los coleccionistas europeos comparable al de italianos y flamencos precedentes<sup>936</sup>.

A partir de la segunda mitad de la centuria, reanudados los salones, las publicaciones que acompañaron a las renacidas exposiciones dieron un voto de confianza al *amateur* ilustrado porque ahora se daba por supuesto un mayor refinamiento entre los visitantes. En cuanto al estilo y formato de los *livrets* descubrimos que el énfasis en la distribución física de las piezas disminuye hasta adoptarse una enumeración por artistas según el rango académico ya que los integrantes del público podrían encontrar cualquier obra sin ayuda. Éstos no se limitaban a una minoría sino que alcanzaban a muchos artesanos autónomos, hombres modestos pero con un cierto conocimiento de los textos clásicos. Paulatinamente, fue surgiendo en los prósperos puertos provincianos una nueva aristocracia integrada por especuladores financieros y empresarios, quienes estuvieron en condiciones de comprar aquellos puestos oficiales que conferían prestigio. Ellos adoptarían el estilo opulento de la nobleza cortesana y llegarían a sobrepasarlos en materia de lujo y ostentación<sup>937</sup>.

---

<sup>934</sup> CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el...*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>935</sup> En un amplio dossier ("*Recueil Jullienne*") resumió las invenciones del pintor con la ayuda de obras gráficas, fomentando así el interés de amantes del arte y coleccionistas. Después de la muerte del maestro encargó a treinta y cuatro autores la ejecución sistémica de grabados en gran formato tanto de dibujos como de óleos de Watteau. En 1727 y 1728 se publicaron, con el título de "*Figures de différents caracteres*", trescientos cincuenta y un grabados a partir de dibujos seleccionados, sumados en 1735 a otros doscientos setenta y uno en la célebre "*L'œuvre d'Antoine Watteau*". Su esfuerzo facilitó el conocimiento de la carrera de un artista contemporáneo en el gran público internacional, registrando también la cuantía y calidad de sus propias posesiones. Hacia 1756 encargó un catálogo que incluía dibujos de todas las pinturas, plantas de las salas de su domicilio y alzados de las paredes, presentando su ubicación en relación con el resto de los objetos. Cfr.: CÁMARA MUÑOZ, Alicia [et al.]: *Imágenes de poder...*, *op. cit.*, p. 405. La pinacoteca se compuso de más de quinientos cuadros, sobresaliendo nombres como los de Poussin, Rembrandt, Rubens, Tiziano, Wouwermans, Netscher, Bourdon, Van Loo, Greuze y Vernet. MARTIN VOGHTHER, Christoph, TONKOVICH, Jennifer y HENNING, Andreas: *Jean de Jullienne: Collector and Connoisseur (Wallace Collection)*, cat. exp. Londres, Paul Holberton Publishing, 2011.

<sup>936</sup> CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el...*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>937</sup> Este es el caso del comerciante y banquero Charles Lenglart (1740-1816), dueño de una pinacoteca compuesta de doscientas treinta y tres pinturas, divididas en setenta y seis piezas flamencas, sesenta y nueve de los Países Bajos del Norte, cuarenta y tres de Lille, dieciséis del resto de Francia, once de Italia,

Uno de los artistas que resultaban más atractivos ante el Tercer Estado fue Chardin (1699-1779), si bien atrajo también a mecenas pudientes y tuvo presentación entre las posesiones de Luis XV (1710-1774), con dos ejemplares, Madame Pompadour, Catalina la Grande (cinco piezas) y Luisa Ulrica de Prusia (1720-1782), reina de Suecia, con al menos diez óleos. Es posible que su pintura, tanto escenas de género como bodegones, fueran apreciadas por sus matices formales insertos en la tradición de la plástica nórdica seiscentista, a la sazón del gusto dominante desde París a San Petersburgo. Maestro querido por el entendido, también se vio arrastrado a otro ámbito receptivo a través de los grabados que reproducían sus imágenes más célebres, llegando a desplazar a las obras serias de Le Brun, Poussin y Le Sueur<sup>938</sup>.

Coincidiendo con el interés por la Antigüedad, la Ilustración encontró en la producción de imágenes un vehículo idóneo para ilustrar nuevos valores morales, criticar el pasado académico y contribuir a la secularización de las costumbres. Diderot y el escultor Falconet llegaron a debatir sobre el destino y la función de la obra de arte, defendiendo el primero una finalidad moralista y el segundo la tarea de comprometerse con los propios contemporáneos. Se trataba de proponer temas elevados de carácter pedagógico, secundados por un lenguaje más simple. El pintor ideal de esta tendencia en el marco burgués fue Greuze (1725-1805). En general, planteó escenas costumbristas con sencillas escenografías que enmarcaban narraciones emocionadas de la vida cotidiana sobre edificantes conflictos familiares en el ámbito rural. Su lenguaje artístico despertó encendidos elogios en Diderot y una entusiasta recepción crítica. Posiblemente

---

seis de Alemania y doce anónimas. La tendencia a lo profano se aprecia en la distribución de los géneros, sobresaliendo el paisaje y las escenas de género por encima de otros temas. La nómina de artistas que integraban la colección manifiesta las preferencias contemporáneas que ya hemos ido esbozando. Por ejemplo, del siglo XVII se nombra a Van Dyck y David Teniers II, mientras que de la centuria siguiente surgen, entre otros artífices secundarios, Bourdon, Bellotti y Watteau con la notable cifra de veintiséis composiciones. MAËS, Gaëtane: “Charles Lenglard (1740-1816) ou la fonction sociale d’une collection”, en *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIIIe siècle*, actas del simposio internacional. Lille, Presses de l’Université Charles-de-Gaulle, 2005, pp. 19-40.

<sup>938</sup> Sobre el gusto por la pintura flamenca en Francia durante el último tercio del siglo XVIII, véase: MICHEL, Patrick: “La peinture «Flamande» et les goûts des collectionneurs français des années 1760-1780: un état des lieux”, en *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIIIe siècle*, Actas del Simposio Internacional. Lille, Presses de l’Université Charles-de-Gaulle, 2005, pp. 289-306. Dentro del mismo volumen conviene consultar un trabajo de Mickaël Szanto sobre la colección de la condesa de Verrue (1670-1736) titulado: “La peinture du Nord et sa réception en France au XVIIIe siècle. Réflexions sur l’accrochage de tableaux de Madame de Verrue”, pp. 221-250. En dicho acervo pictórico se distinguían dos grupos principales: los maestros flamencos y holandeses del Siglo de Oro (Teniers, Bril, Wouvermann) y los pintores franceses contemporáneos (Watteau, Gillot, Pater, Lancret), acompañados de un pequeño porcentaje de nombres italianos (Rosa, Maratta, Cortona, etc.) hasta conformar un total de cuatrocientos cuadros distribuidos por el domicilio particular.

las exageraciones gestuales y el sentido melodramático que infundía a las historias generaron una cálida respuesta entre los coleccionistas<sup>939</sup>.

La pintura de Greuze, que acabó imponiendo una estética sobria aunque siempre blanda, sería superada en la generación siguiente. Por entonces, hacia 1770, las formas arcaizantes de aire clasicista habían conquistado los salones de Versalles con el estilo Luis XVI. Precisamente, el arte francés reflejó los entrelazamientos de las concepciones prerrománticas y clasicistas, hecho que se percibe con nitidez en la producción de Hubert Robert (1733-1808), quien encontraría su inspiración en Italia, donde admiró las ruinas de Pannini, y Jacques Louis David (1748-1825), actualizador de las antiguas virtudes cívicas romanas<sup>940</sup>. En el último tercio del siglo XVIII, las galerías pictóricas francesas apostaron por derroteros renovados donde los artífices más actuales tenían cabida. Se tendió entonces a adquirir ejemplares de los autores nórdicos e italianos del seiscientos y los maestros franceses que habían trabajado aproximadamente entre 1600-1770<sup>941</sup>. Bajo estas referencias se confeccionó la galería de Pierre-Louis Eveillard de Livois (1736-1790), incautada durante la Revolución Francesa y núcleo primitivo del Museo de Bellas Artes de Angers. Según catálogo razonado de sus posesiones artísticas puestas a la venta en 1791 aunó en vida un conjunto heterogéneo, compuesto de cuadros italianos, holandeses, franceses y alguno español, donde sobresalieron los asuntos mitológicos y los paisajes con ruinas, entre otros<sup>942</sup>.

La llegada al trono español de Felipe V (1683-1746), y con él, la de una nueva dinastía, supuso un importante cambio de rumbo en el camino que la colección real iba

---

<sup>939</sup> Una de sus primeras obras, “La lectura de la Biblia”, fue vendida al *connaissanceur* y financiero Lalive de Jully (1725-1779), que había ingresado en la academia como amateur en 1754. Lavile expuso el cuadro en su propia casa y puso buen cuidado en que lo contemplaran todos los aficionados de París antes de su traslado al salón. CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el...*, op. cit., pp. 191-192.

<sup>940</sup> TOMAN, Rolf: *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura y dibujo, 1750-1848*. Colonia, H.F. Ullmann, 2006, pp. 366-367.

<sup>941</sup> Véase para la segunda mitad del siglo XVIII: BAILEY, Colin B.: *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-revolutionary Paris*. New Haven and London, Yale University Press, 2002.

<sup>942</sup> FAROULT, Guillaume: “Pierre-Louis Éveillard de Livois: portrait d’un collectionneur angevin à l’Ancien Régime”, *Bulletin de la Société d’histoire de l’art français*, 1999-2001, pp. 135-170. Tuvo piezas de Giorgione (“La Adoración de los Reyes”), Tiziano (“Susana y los viejos”, “La Anunciación”), Reni (“La Magdalena), Giordano, Maratta (“La Virgen con el Niño”), Los Carracci (“La Caridad”), Ricci, Guercino, Rubens, Teniers (“Las Obras de Misericordia”), Van Dyck (“Retrato de un hombre”), Wouwermans (“Paisaje con tres caballeros”), Rembrandt (“Filósofo”), Mignard, Bourdon (“El Descanso de la Huida a Egipto”), Lorena, Le Brun (“La Entrada de Alejandro en Babilonia”), Pater (“Paisaje campestre”), Lancet (“Una fiesta”), Boucher (“Escena pastoril”), Vernet, Van Loo, Fragonard, Greuze, Murillo (“La cabeza de un joven”), etc. Cfr.: SENTOUT, Pierre: *Catalogue raisonné d’une très-belle collection de tableaux, des écoles d’Italie, de Flandres, de Hollande et de France, pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composaient le cabinet de feu M. de Livois à Angers*. Angers, Imprinta de C.P. Mame, 1791, pp. 5 y ss.

a seguir a partir de entonces. El común de los estudios históricos subraya el desagrado hacia los bienes artísticos heredados, hecho que tal vez se deba a que sus gustos no coincidieron exactamente con el de sus predecesores. No obstante, conviene matizar esta afirmación porque el soberano en ningún caso rompió el orden establecido sino que más bien fue plenamente consciente de los antecedentes, centrándose, por eso, en potenciar los trabajos de Luca Giordano y su círculo, que figuraban en los inventarios de Versalles al haber sido ciertas piezas regaladas en tiempos de Carlos II.

Asimismo, su inclinación natural hacia las corrientes clasicistas le llevó a sentir un vivísimo interés por la escultura y junto a su segunda mujer, Isabel Farnesio (1692-1766) intensificó la presencia de buenas estatuas clásicas con dos compras masivas: la de la reina Cristina de Suecia (1626-1689) y la que había reunido en Nápoles y Roma el VII marqués de Carpio, entonces propiedad del duque de Alba<sup>943</sup>. De cualquier forma en el terreno pictórico “la directriz dominante tendía a la «gran pintura» europea del siglo XVII, con unas pinceladas de novedad respecto al panorama hispánico, como las obras de origen francés y holandés. Sin embargo, las pinturas españolas que se añadieron a sus colecciones sólo se pudieron obtener en sus dominios peninsulares. El grado de dispersión de la pintura española en la primera mitad del siglo XVIII era mínima, por lo que forzosamente se tuvo que recurrir al mercado nacional para abastecerse”<sup>944</sup>.

De ese modo la colección creció en dos direcciones: mínimamente en lo devocional y en mayor grado en lo referente al retrato, género que debía modernizarse a juicio de Felipe V, proponiendo una imagen de poder más acorde con el carácter áulico de los sofisticados palacios franceses, opuesto a la sobriedad habsbúrgica, perfectamente coherente con el marco en el que desarrollaban su vida, el Alcázar. “La concepción de la realeza de corte versallesco buscaba una imposición inmediata a las conciencias a través de los sentidos en medio de una brillantez, un lujo, y una escenografía deslumbrantes y fastuosas; el rey había nacido para brillar en medio de su

---

<sup>943</sup> RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica, y SIMAL LÓPEZ, Mercedes: “Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso”, *Reales Sitios*, vol. XXXVII, nº 144, 2000, pp. 56-67 y LUZÓN NOGUÉ, José María: “Isabel de Farnesio y la galería de esculturas de San Ildefonso”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 203-219.

<sup>944</sup> ATERIDO, Ángel: “No sólo aspas y lises: señas de una colección de pinturas”, en *Inventarios reales: colecciones de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 27-310; 159.



corte, y así debía ser representado usando todos los artificios de la retórica”<sup>945</sup>. El primer borbón persistió en la hegemonía del caudal pictórico europeo pero desplazó a los artistas nacionales de la tarea de efigiarle.

Para expresar las nuevas concepciones Felipe V necesitaba de un escenario digno en donde distribuir sus pinturas, ya que los salones del Alcázar no pasaban de ser incómodos y anacrónicos como marco escenográfico de su real persona. Hubo así una notable reordenación de los espacios palatinos y cambios en la situación de los cuadros entre los sitios reales, alterando la disposición seiscentista. Al mismo tiempo, la reestructuración de las estancias motivó que se encargaran obras *ex profeso*, siendo el conjunto más importante el destinado al Salón de Grandes o Salón Nuevo, ejecutado entre 1709-1719, según proyecto y dirección de Teodoro Ardemans. Supuso la gran contribución al edificio, resultando de la ampliación y reforma de la antigua Galería del Mediodía. El adorno plástico, envuelto en las mismas molduras para acrecentar la homogeneidad decorativa, fue en parte una reelaboración de la antigua galería de retratos, sumándole series alegóricas de los elementos, las estaciones y las partes del mundo.

Esta atención hacia lo profano halla su correlato en el inventario de la Furriera (1747) efectuado tras la destrucción del Alcázar. De él se desprende que las denominadas “pinturas nuevas” comprendían composiciones religiosas, bodegones (en menor medida) retratos y series alegórico-mitológicas. Estos dos últimos grupos recibieron las tasaciones más altas, mientras las imágenes sagradas rara vez presentaban autoría y superaban los mil reales. Predominaba la escuela italiana, prevaleciendo los grandes nombres, y la francesa. Por el contrario había escasas menciones a la plástica flamenca y española. Al margen de Palomino, Ardemans y Ezquerro sólo Ribera representa la tradición hispánica del XVII, si bien se trata de un artista con una marcada impronta napolitana<sup>946</sup>.

Sin embargo, la idea de formar una pinacoteca *ex novo* eclosionó durante la construcción del Palacio de la Granja de San Ildefonso (1720-1724), refugio íntimo en donde el matrimonio abordó una campaña decorativa claramente desligada de cualquier

---

<sup>945</sup> MORÁN TURINA, José Miguel: *La imagen del rey: Felipe V y el arte*. Madrid, Nerea, 1990, p. 28.

<sup>946</sup> ATERIDO, Ángel: “No solo aspas...”, *op. cit.*, pp. 68-69.

recuerdo de sus antecedentes habsbúrgicos<sup>947</sup>. Hacia 1727 Felipe V había conseguido unos doscientos ochenta y dos óleos, entre los que figuran la compra Maratta en su integridad, otros valiosos lotes importados de Europa y la práctica totalidad de las obras encomendadas a Houasse. Entre 1728 y 1734 la cifra se reduce ligeramente hasta ciento ochenta y seis ejemplares, fruto de regalos (diecinueve láminas sobre la vida de la Virgen legados por el cardenal Borja; dos parejas de retratos de Carlos VI y su esposa; el “retrato de Clemente XIII” remitido en 1730 por el cardenal Bentivoglio, etc.), de compras en el mercado sevillano (serie de la vida de Cristo y María de Giovanni del Cinque) y de encargos directos (once pinturas de Houasse, dos de Procaccini y cuatro de Sani)<sup>948</sup>.

Los pintores-aposentadores no monopolizaron el asesoramiento, si bien es seguro que sus opiniones serían solicitadas profusamente, sino que dicha responsabilidad recayó en personajes relacionados con las Obras Reales, por ejemplo Juvarra y Sachetti, precisamente en aras de la homogeneidad proyectiva de sus intervenciones. La mayoría de los últimos cuadros adscritos al rey (“Vida de Cristo” (Panini y Locatelli y ocho lienzos con “La Historia de Alejandro”) se deben a la decisión directa del mesinés, dotada de una perspectiva internacional, por fin, verdaderamente novedosa para el coleccionismo real. Una vez más, el contexto cortesano, hacía imposible que este asunto se dirimiera sólo entre pintores. Así, resulta fundamental la figura del marqués Annibale Scotti, auténtico administrador del gusto

<sup>947</sup> AA.VV.: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

<sup>948</sup> La colección Maratta (1722) constituye el conjunto más nutrido y homogéneo. La adquisición de ciento veinticuatro piezas a los herederos del pintor Carlos Maratta, negociada por Procaccini, evidencia el empaque que se pretendía dar a la campaña decorativa emprendida en 1720. El monarca se hacía con varios trabajos de uno de los más renombrados maestros del barroco boloñés y romano que además había recibido de Luis XIV el título de “Pintor del Rey” (1676), por lo que su crédito no necesitó de mayores pretensiones. Se incluyeron composiciones de primer orden: diecisiete de su propia mano (“La Samaritana en el pozo”, Santa Catalina y Lucrecia”, “Virgen con el Niño”, “San Felipe Neri”, “La Magdalena”, etc.). En torno a este grupo autógrafo se desplegaba una buena muestra de otros integrantes boloñeses: “Retrato de Francesco Albani” (Sacchi), “Santa Catalina” (Reni), “La Huida a Egipto” y “Paisaje con la predicación de san Juan Bautista”, ambas copias de los Carracci, dos paisajes de Poussin, “Arco de triunfo” (Domenichino), “San Francisco sostenido por un ángel” (Orazio Gentileschi) y alguna bambochada (“Paisaje con figuras”, Pieter van Laer). De la colección Meijers (Holanda) obtuvo el núcleo de pintura francesa del siglo XVII, una de las aportaciones más novedosas a los elementos preexistentes, y varias plasmaciones holandesas: el “Paisaje con edificios” (Poussin), “El vado” (Lorena), dieciocho piezas de Wouwerman, tres de van Poelenburg, “El Juego de bolos” (David Teniers II), paisajes de Jan Frans van Bloemen, pinturas aldeanas de Peeter Bout y Jan Brueghel de Velours, etc. Los grandes nombres flamencos (Rubens, van Dyck, Jordaens) y ciertas escenas de género estuvieron presentes en San Ildefonso, frutos de adquisiciones habitualmente almonedadas en Ámsterdam. Centrándonos en lo comprado, hay una generosa tendencia a los maestros del pasado, pues Watteau es el único contemporáneo mientras que Poussin, Stella, Lorena, la pintura de gabinete y los italianos basculan hacia una tónica conservadora. ATERIDO, Ángel: “No solo aspas...”, *op. cit.*, pp. 95-123.

durante más de tres décadas. Buena parte del aderezo artístico pasó por sus manos y sus propias preferencias estéticas debieron considerarse en los diversos negocios familiares que él mismo tramitaba. En un domicilio con tanta carga simbólica las ampliaciones estuvieron a la orden del día, cobrando sucesivas apariencias y siendo proporcional el crecimiento arquitectónico al de la colección.

Promediando el siglo (1746) el matrimonio acabó reuniendo mil trescientas ochenta y cinco cuadros, a las que se sumaban dibujos, grabados, determinados tapices, marfiles y mosaicos que contabilizaban un total de mil ochocientas veintiuna piezas, atesoradas en diferentes campañas y de diversos modos. Centrándonos en artífices españoles, las atribuciones ligadas a los inventarios de Isabel Farnesio son reveladoras en cuanto a intereses y procedencias. Ribera y Murillo se recogen con más frecuencia, mientras que Velázquez (la “Sibila”), Valdés Leal, Carducho, Iriarte, Juan de Pareja (“Vocación de san Mateo”) y Miguel de Tobar figuran en momentos puntuales, en un contexto copado por flamencos e italianos<sup>949</sup>.

Ribera estaba representado con mayor amplitud puesto que se le confería un total de catorce entradas en San Ildefonso. Pero es sin duda, Murillo uno de los hitos destacados al nombrársele, a él o a su escuela, hasta veintiocho veces. Recordemos que el despliegue de su fortuna crítica corresponde con estos años, en los que la naciente estética rococó encontraba en la delicadeza y suavidad del maestro sevillano un antecedente a su propia sensibilidad. Aficionada a esta tendencia, la reina disfrutaba desde grandes cuadros de altar como “La Imposición de la casulla a san Ildefonso” y “La Aparición de la Virgen a san Bernardo”, instaladas en su dormitorio, hasta representaciones de una piedad intimista como “La Anunciación”, colgada en la vecina pieza donde se decía misa. Gran parte de este llamativo grupo debió ser vendido en 1744, cuando los herederos del cardenal Gaspar de Molina y Oviedo ofrecieron a la

---

<sup>949</sup> Para entonces ya se habían ejecutado dos inventarios de la sobresaliente colección de Isabel de Farnesio: Obras de Poussin, Mignard, Watteau y Claude-Joseph Vernet, de la escuela francesa; de Philippe le Bon, Jordaens, Rubens, Van Dyck, Brueghel, Adrian Frans Boudewijns, Paul Bril, Jan Fyt, Jacques d'Arthois, Teniers y Abraham Janssen, de la escuela flamenca, y cuadros de Adriaen van Utrecht, Philips Wouwerman y Pieter Neefs el Viejo de la escuela holandesa, aunque lo que predominaba era la pintura italiana, con obras de Miguel Ángel, Correggio, Guido Reni, Bassano, Bronzino, Luca Giordano, Solimena, Sebastiano Conca, Placido Costanzi y Benedetto Luti. El importante conjunto de hasta novecientos cuadros incluía lienzos sevillanos reunidos durante el Lustró Real (Velázquez, Murillo, Ribera, etc.) que fueron trasladadas al nuevo Palacio en 1733. Además fallecida Mariana de Neoburgo (1740) la colección se enriqueció con pinturas de Giordano y esculturas de Luisa Roldán. LAVALLE-COBO, Teresa: “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 182-193.

corona un importante lote, que incluía episodios igualmente célebres: “La Sagrada Familia del pajarito”, “El Buen Pastor” y “San Juan Bautista Niño”. Al fin, procedente de la colección Kelly citaremos, entre los más destacados, “La Vieja Gallinera” o “Niño con una cesta de frutas” (Núñez de Villavicencio), prueba de como la procedencia andaluza era un factor altamente considerado en el círculo cortesano<sup>950</sup>.

Cuando Felipe V alcanzó el trono, el panorama general de la pintura en España era bien distinto al que dejaba su viuda al morir en 1766. Durante esas seis décadas las tradiciones barrocas se fusionaron con las aportaciones europeas contemporáneas, adoptando un aire actualizado. La nobleza y otros miembros de la administración fueron asimilando los sucesivos modelos desplegados en palacio. Pero las colecciones con las que arranca el siglo XVIII no aportan novedades sustanciales respecto a las formadas en la segunda mitad de la centuria anterior debido a que la mayoría de pinacotecas seguían siendo aquellas configuradas con anterioridad al cambio dinástico, esto es, heredadas por los descendientes dieciochescos. Entre los aficionados al arte descolló D. Joaquín Ponce de León, duque de Arcos, dueño de piezas representativas y de múltiple temática, sobresaliendo varios retratos (“Fray Hortensio Félix Paravicino”, el Greco; “Adrián Pulido Pareja”, una copia de “Las Meninas” y “La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos”, los tres de Velázquez). El resto correspondía a obras españolas, flamencas e italianas de los dos siglos anteriores (Lanfranco, Rafael, Tintoretto, Tiziano, Snyder, Van Dyck, Murillo, Carreño, Antolínez, etc.), reflejando un gusto continuista.

Misma situación la hallamos, por ejemplo, con Diego Felipe de Guzmán, III marqués de Leganés, quien dispuso de una colección de bienes libres superior al millar de lienzos que fueron vendidos en pública almoneda, a la que acudieron varios diletantes, prueba del dinámico mercado artístico madrileño que canalizaba las últimas modas recabadas en Europa. Entre ellos destaca Juan de Goyeneche, acaudalado negociante y empresario navarro, futuro tesorero de Isabel Farnesio, y el marqués de la Mina embajador en París y valioso contacto en la negociación con los artistas franceses que pasarían al servicio de Felipe V, actuando asimismo como intermediario en la adquisición de pinturas para ornamentar La Granja.

---

<sup>950</sup> ATERIDO, Ángel: “No solo aspas...”, *op. cit.*, pp. 159-169.

Pero, tal vez, el conjunto más valioso fuera el acopiado por Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza y su mujer María Teresa de los Ríos Zapata. Ambos, según inventario de 1737, habían acudido asiduamente al mercado, obteniendo conocidos bocetos de Rubens para la decoración de la Torre de la Parada, junto a los de la serie de Aquiles y otras composiciones del amberino. La inclinación de la familia Pastrana-Infantado hacia la pintura flamenca se confirma con la existencia de una “Virgen con el Niño” (Van Dyck), una serie de los elementos e imágenes de María rodeada por una guirnalda floral (Brueghel el Viejo). También el IX duque de Medinaceli, contribuyó a engrandecer su colección con diez Maratta, seis Giordano (“Rubens pintando la Alegoría de la Paz”), quince Guido Reni (“Judith con la cabeza de Holofernes”) y treinta y cinco Vanvitelli, más acordes todos con las apetencias de los monarcas. No obstante, en general, se entrevé una tendencia bastante conservadora<sup>951</sup>.

Pese a todo lo expuesto, los maestros del siglo XVIII irán siendo mejor valorados y ganando presencia al menos desde los años cuarenta. En este sentido debe citarse a Miguel de Zuaznabar, quien disfrutaba en 1743 de cuadros de Miguel Antonio Meléndez (“San Antonio de Padua” y “Santa Ana”), Antonio de la Calleja (retratos del Príncipe y la Princesa de Asturias), Carlo Maratta (“Retrato de Alejandro VI”) y Hoausse (“Entierro de Cristo”). Por su parte, Isidoro Granja y Mendoza era dueño de un importante grupo de grabados de autores franceses e italianos que trabajaron en la corte hispana como Amigoni (“Gruta”, “Júpiter y Calixto”, “Zefiro y Flora”), Oudry (“Cacería”), Van Loo (“Figuras de Academia”), Flippart (“Venus y Cupido”), etc<sup>952</sup>. Asimismo, aquellos que por su labor política estuvieron más ligados a los soberanos demostraron, en ocasiones, mayor interés o aceptación de autores contemporáneos, prevaleciendo los asuntos laicos. El marqués de Miravel contaba con tres caerías de Paul de Vos; Juan Francisco Goyeneche, recopiló lienzos de Maratta, Poussin, Teniers (escenas de género) y Fit (bodegones) y el I marqués de Santiago, consejero de Felipe V en la Contaduría Mayor de Cuentas, demostró preferencias por Murillo (dos “San Francisco de Asís”, “San José con el Niño”, San Francisco Javier”, “San Francisco de

<sup>951</sup> PÉREZ PRECIADO, José Juan: “A la sombra de palacio: El coleccionismo de pintura en la corte en la época de Felipe V e Isabel Farnesio”, en *Inventarios reales: colecciones de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 313-366; 313-329.

<sup>952</sup> Otros particulares que participaron de la recepción de los pintores cortesanos dieciochescos, fueron, Joséph Ximénez, señor de Lundéville, Poizy y Malzy, comitente de Rigaud; La familia de los duques de Berwick, Gregorio Mayans y Siscar y Ricardo Wall, que encomendaron retratos a Van Loo; el I duque de Castelblanco, efigiado por Oudry; Carlo Broschi, Farinelli, quien gustó de Giaquinto, Battaglioli y Amigoni, y, por último, D. Manuel de La Roda, retratado en 1764 por Battoni.

Paula), Arellano (floreros) y Palomino (“La Natividad”, “La Concepción”, “La Adoración de los Magos” y “La Huida a Egipto”).

Los extranjeros de paso por la capital o afincados en la corte a través de destinos profesionales, son una de las variables que dinamizaban el mercado pictórico, así como el propio ejercicio coleccionista, animando a otros aficionados madrileños y definiéndose como canales de importación de pintura a la Península o, en sentido inverso, la exportación de ejemplares hispanos hacia sus respectivos países. Sirva de ejemplo el cardenal Giulio Alberoni, importante mecenas de Vaccaro y Houasse, cuya figura se perfila como importante comitente y coleccionista. Durante sus años españoles (1715-1720) compró algunos lienzos que ingresarían en su domicilio italiano: “San Francisco” (Sebastián Martínez), “San Rocco” (Ribera) y “Copia de los Desposorios de Santa Catalina de Corregio”. Annibale Scotti, secretario de Isabel Farnesio, envió a la vecina península un lote de sesenta y una pinturas para uso personal, integrado por “Daniel entre los leones” (Rubens), “Virgen con el Niño” (Lucas Leyden) y varios pintores de gran circulación<sup>953</sup>.

Otros individuos que trabajaban en palacio debieron ser testigos privilegiados de las preferencias estéticas más vanguardistas, debido a las facilidades que sus oficios le ofrecían para entablar estrecha relación con los autores recién llegados a la corte. Este aspecto debió influir en una mayor permeabilidad, asimilación y emulación del gusto real hacia maestros foráneos. De este amplio grupo citaremos exclusivamente a Florencio Kelly, natural de Irlanda y cirujano de Isabel Farnesio, porque su pinacoteca, inventariada en 1732, ejemplifica meridianamente un coleccionismo heterogéneo de transición propio de un activo espíritu comercial. Una idea de su altura como mercader internacional la da el poder que en 1717 otorgó a Antonio van den Busdon en Amberes para que recuperara en Ámsterdam y vendiera en su nombre cuatro representaciones suyas de Van Dyck, entre ellos el “Retrato de Carlos I de caza” hoy en el Louvre. En la ciudad del Manzanares actuó como proveedor de elementos suntuarios y decorativos para la reina al menos desde 1714, aunque el nombramiento oficial no se celebrase hasta 1722.

A su muerte la documentación conservada cita, sobre todo, trabajos flamencos e italianos, insertos estos últimos en la renovada tendencia clasicista, de los cuales

---

<sup>953</sup> PÉREZ PRECIADO, José Juan: “A la sombra de palacio: El coleccionismo...”, *op. cit.*, pp. 329-345.

algunos se conservan actualmente como “La Magdalena” (Vaccaro, Museo Nacional del Prado), “El retrato de la Infanta Ana Dorotea en hábito de clarisa” (Rubens, Monasterio de las Descalzas Reales), “Susana acusada de adulterio” (Coypel) y un bodegón de Cossemans. Dada la cercanía a los reyes, de los que Kelly debió ser benefactor, desarrolló ciertas similitudes entre sus aficiones y las de los monarcas, teniendo en común la posesión de obras de Wouwermans, Teniers, Giordano, Albani, Murillo (“Sagrada Familia” y “San Juan y el Niño Jesús”). Pero los mejores argumentos de modernidad y dinamismo presentes en la pinacoteca lo ponen un retrato de Rembrandt y, especialmente, dos originales de Watteau, de gran relevancia para valorar la inclusión del rococó en la sociedad cortesana. La colección pasó a su hijo, Juan Kelly, quien potenció el interés por la escuela sevillana incluyendo cuatro obras de Murillo (“La Adoración de los Pastores”, “Los Desposorios”, “La Anunciación” y un “Niño Jesús Dormido”). En 1764, veinte de los mejores cuadros, incluido “La serpiente de metal” (Van Dyck) fueron elegidas por Antonio Mengs para Carlos III, incorporándose a la colección real<sup>954</sup>.

Fernando VI (1713-1758), protector de las artes gracias al cual se puso en marcha la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752), no puede decirse que ejerciera el coleccionismo pictórico al nivel de sus predecesores<sup>955</sup>. Más interesado por la música, fue junto a su mujer, Bárbara de Braganza, un aficionado a lujosos objetos que encargaban en París. La correspondencia del duque de Huéscar con Carvajal se encuentra salpicada de un buen número de referencias a dichas adquisiciones, citándose selectivamente, bibelots de porcelana, polveras, abanicos, pendientes, relojes, piedras preciosas, etc<sup>956</sup>. Aun así, durante su reinado la proximidad al acervo monárquico continuó estimulando a diversos miembros de la nobleza, entre ellos, a su primer ministro, Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada (1702-1781). Dicho personaje ejemplifica el éxito político y económico a la sombra del poder borbónico tal como refleja el fastuoso retrato que de él hizo Amigoni (1750). El conjunto que confeccionó, tasado por Andrés de la Calleja, aunque inventariado en 1754 debía estar ya constituido en 1743, lo que explicaría la ausencia de auténticas novedades. La documentación arroja

<sup>954</sup> *Ibíd.*, pp. 347-349 y ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: “Una colección de pinturas comprada por Carlos III”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 287-295 y “La colección de pinturas de Juan Kelly”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIII, nº 251, 1990, pp. 487-496.

<sup>955</sup> Aparte de la actividad de retratistas en la corte de los escenógrafos Battaglioli y Joli y el encargo de dos versiones de la “Justicia y la Paz” a Giaquinto.

<sup>956</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013, p. 19.

un total de ciento sesenta y cinco entradas, además de otras ciento veintitrés distribuidas en una segunda casa alquilada, para tal efecto, enfrente de su domicilio. Del total solamente ochenta pinturas son religiosas, mientras que el resto corresponden a bodegones, paisajes, retratos y hasta treinta y tres mitologías.

En un análisis de su contenido se desprende que Ensenada demostraba una serie de preferencias tradicionales, primero por la escuela flamenca, con hasta cincuenta y un ejemplares seguros, seguidas de treinta y dos piezas españolas y veinte italianas. Los nombres más repetidos son Brueghel, Teniers y Murillo. En segundo orden surgen Rembrandt (“Artemisa”) y una amplia nómina de venecianos, boloñeses y napolitanos: Tiziano, Veronés, Tintoretto (“Judith y Holofernes”), Sacchi (“El Nacimiento de san Juan”), Guercino (“La Liberación de san Pedro”), Barocci (“El Nacimiento”), Mola, Solimena y Giordano (“Alegoría de la Majestad y la Caridad”, “Diana”, “Orfeo”, etc). Además, entre las composiciones hispanas destacaron “Retrato ecuestre del Conde-duque de Olivares” y “Jóvenes en una mesa” (Velázquez); “San Juan en el desierto” (Murillo), “Cristo sostenido por el ángel” (Cano), Luis de Morales, Ribera y “Virgen con Niño adorados por san Luis” (Coello), este último ejecutado para Luis Faures, Arquero de Corps de la reina Mariana de Austria. Rafael Mengs se agenciaría en 1768 con veintinueve cuadros tasados en ciento treinta y cinco mil reales, siendo las escuelas mejor representadas la española, con trece lienzos, ocho de Murillo, y la italiana con doce ejemplares. Más tarde, el mismo Carlos III (1716-1788), resolvió comprar la obra velazqueña ofreciendo doce mil reales de vellón más, quedando de esta manera vinculada permanentemente al patrimonio nacional<sup>957</sup>.

Llegado al trono al morir su hermano sin descendencia, Carlos III jugó un papel importante en la vertebración de las colecciones reales. Durante sus años de reinado en Nápoles, desde donde impulsó las excavaciones de Pompeya y Herculano, ya había remitido a Isabel Farnesio una significativa cifra de pintura napolitana contemporánea (“La embajada turca en Nápoles”, “La despedida del monarca en Nápoles”)<sup>958</sup>. Una vez

---

<sup>957</sup> ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: “Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: El Marqués de la Ensenada”, en *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid, CSIC, 1991, pp. 165-177, véase la nota 11 para consultar la transcripción de la pinacoteca.

<sup>958</sup> Es interesante constatar que se han conservado toda la correspondencia referida a los años en los que vivió en los ducados de Parma, Piacenza y Guastalia, antes de acceder al trono de Nápoles. Estas fuentes de carácter íntimo muestran su espíritu racional y metódico, clarificando además aquellas aficiones que nunca lo abandonaron como la caza, la ingeniería o el estudio de la arquitectura, la botánica y la zoología, decisivas en las fundaciones que instituiría en sucesivos reinados. La primera noticia relacionada con sus sentimientos estéticos la relata Montealegre al marqués de La Paz en carta fechada el 17 de noviembre de



ascendido al trono en 1759, se propuso inventariar, reordenar y conservar todo lo heredado, aumentando los fondos con motivo del embellecimiento del Palacio Nuevo Madrileño, hoy Palacio Real. Así, tras la expulsión de los Jesuitas (1767) Antonio Ponz recibiría de Campomanes el encargo de recoger los bienes artísticos en Andalucía que habían pertenecido a la Compañía. Para ello realizó una gira cuyos resultados sobrepasaron las tierras andaluzas y publicó, a partir de 1772, en veintiocho volúmenes, bajo el título general “Viaje de España”<sup>959</sup>. Las ideas ilustradas hicieron además, que Rafael Mengs, próximo intelectualmente a Ponz, propusiese al monarca una reorganización de los cuadros colgados en el Palacio Real, con el objetivo de trazar una historia de la pintura, sugiriendo la posibilidad de que el valioso conjunto fuera aprovechado didácticamente por un público más amplio<sup>960</sup>. Con el devenir del tiempo, la iniciativa supondría el germen de un proyecto que culminaría con la fundación del Museo Nacional del Prado.

---

1731. Carlos se entusiasmó tanto de la belleza de los paisajes de los Alfoques “que discurrió S.A. se dibujasen y con efecto se dio orden para que lo hiciese el mejor pintor que se hallase en Tortosa”. Años después recibiría en cada uno de los enclaves específicos una serie de regalos que enviaría a España, obsequiados por el cardenal Bentivoglio (composiciones de Maratta) y Fray Salvador Ascanio (“Santa Teresa” y un “Retrato del Infante D. Carlos”, entre otros. URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Sobre la formación del gusto artístico de D. Carlos de Borbón”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº XLVI, 1981, pp. 395-402.

<sup>959</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *El coleccionismo de arte...*, op. cit., p. 20, cita 28.

<sup>960</sup> El criterio selectivo de admisión no dejaba de corresponder al férreo Absolutismo imperante, siendo los meses óptimos para la visita desde Semana Santa hasta noviembre. Lo deseable para Mengs hubiera sido la creación en Madrid de un Museo Real, público e independiente de las funciones residenciales y representativas, aunque finalmente la colocación de las pinturas hubo de adaptarse a las circunstancias, como el propio pintor manifestó: “Desearía yo que en este Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas, que hay repartidas en los demás Sitios Reales, y que estuviesen puestas en una galería, digna de tan gran Monarca, para poder formarle a vmd., bien o mal, un discurso que desde los pintores más antiguos de que tenemos noticia guiase el entendimiento hasta los últimos, que han merecido alguna alabanza, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos, y hacer con esto más claras mis ideas; pero no habiendo pensado jamás la Corte en formar serie de pinturas, hablaré con interrupción de los artífices de diversos tiempos, empezando de los mejores autores españoles, por estar colocadas sus obras en las principales piezas de éste Real Palacio”. Entre los muchos cometidos que Mengs hubo de cumplir como primer pintor de cámara desde que llegó, en 1761, destacó la elección de pinturas para el Nuevo Real Palacio, no solo en cuanto a las que existían sino también, como ya hemos visto, aquellas que ofrecía el mercado. Sin duda, hay que adjudicar a Mengs la responsabilidad general, aunque contase además con la efectiva ayuda de Sabatini, quien dirigió la colocación de los cuadros al quitar los tapices. Las preocupaciones por una óptima manera de mostrar la galería a los ilustres visitantes, de la que no podían responsabilizarse personal sin cualificación sino un “conservador” o “custodio”, figura que no prosperó, enlaza con la difusión europea de la escuela española del Siglo de Oro en las siguientes centurias: “Asimismo deberá tener el encargo de enseñar las Pinturas de S.M. a los Señores Extranjeros de Rango que desearan verlas, siendo notorio en todas las Cortes de Europa que además de los Cuadros del Escorial, S.M. tiene magnífica colección de pinturas en Madrid, con cuyo motivo todos los Ministros Extranjeros preguntan por ellas, y no dejan de extrañar que no ayga en la Corte una persona destinada para enseñarlas, y dar cuenta de sus autores y escelenzia particular de ellas: a lo que no pueden servir los mozos de oficio o de Furriera, que hoy las enseñan”. Cfr.: SANCHO, José Luis: “Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S, M, C*, por Frédéric Quilliet (1808)”, *Arbor*, vol. CLXIX, nº 665, 2001, pp. 83-141; 85-91.

A la pasión que exteriorizó el gobernante borbón por la escuela napolitana y veneciana, difundiendo trascendentales facetas de la misma como el vedutismo, se yuxtaponía su firme convicción de que toda pieza artística podía suponer un eficaz vehículo de transmisión tanto de los símbolos de poder como de las recientes ideas ilustradas. Su llegada a la península Ibérica significó además la incorporación de célebres artistas, Tiepolo y Mengs especialmente, referentes para adivinar el devenir de la escuela española décadas después. Su apasionado mecenazgo dejó fuerte impronta en las colecciones, aunque la empresa que gozó de mayor eco fue la miscelánea de cartones concebidos para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Con esta iniciativa comenzaba una campaña ornamental a gran escala en los Reales Sitios, donde estuvieron contratados casi la totalidad de los maestros que conformaron el mapa pictórico a finales del setecientos. Complementando dicha labor, ya se ha esbozado como durante su reinado acudió asiduamente a las compras públicas de mayor relevancia con el fin de incorporar determinados ejemplares, destacando las almonedas de Juan Kelly y las del marqués de la Enseñada.

Carlos III creció en un ambiente donde se valoraban las costumbres y los aspectos cotidianos del vivir. Su afán de conocer la realidad desarrollada fuera de palacio, sobre la que debía actuar respetando los postulados del Despotismo Ilustrado, desembocó en un cambio de orientación acorde con el sistema gubernamental. Así pues, el tradicional rey ausente y divino que gustaba de piezas religiosas fue sustituido por otro más cercano que pretendió reproducir mediante los asuntos profanos los productos de la tierra española. Dicha tendencia laica cubrió espacios vacíos del acervo heredado, traducándose en un mayor interés por los paisajes, las vistas topográficas de Joli, Battaglioli y Paret, quien deja traslucir con su personal visión la vida de los puertos norteros, los bodegones de Meléndez y Nani, que nos hablan de la curiosidad científica hacia especies exóticas, y los retratos, dirigidos en una doble dirección: testimoniar los cambios en el núcleo familiar, incluidas sus transformaciones físicas, y ofrecer algunos como regalos a servidores fieles. Los bellísimos pasteles de Tiepolo con personajes populares vistos en intensos primeros planos, anticiparía la fecunda actividad desarrollada desde 1774 en la fábrica de tapices. Los artistas que allí trabajaron, Goya,

Bayeu, Maella y José del Castillo, legaron deliciosas estampas para entender la bulliciosa vida del entorno madrileño<sup>961</sup>.

Pero también, producto de la sensibilidad rococó abundaron las escenas de género expresadas por la plástica holandesa, el lado burgués del arte flamenco y la escuela sevillana, redescubriéndose la delicadeza, dulzura y los tipos humanos de Murillo, en una época en la que se fraguó el pre-romanticismo lírico<sup>962</sup>. Dentro de los meditados criterios de enriquecimiento de la colección real, que superaron los postulados clasicistas al incluir factores como la calidad y significación histórica alejándose de cualquier radicalismo, se insertarían las operaciones comerciales materializadas en la testamentaria del marqués de los Llanos (1774). En ese momento se incorporan lienzos de Murillo (“San Agustín entre Cristo y la Virgen”) y las cuatro grandes composiciones de José de Ribera sobre los santos ermitaños: “La Magdalena”, “Santa María Egipcíaca”, “San Pablo Ermitaño” y San Juan Bautista en el desierto”<sup>963</sup>.

Su ávida preferencia por maestros peninsulares del Siglo de Oro se complementa con la distribución de sus trabajos en el Palacio Real. En efecto, los lienzos estuvieron situados en las principales piezas, es decir, el vestidor y las zonas de tránsito al dormitorio. Velázquez se localizaba en el comedor, otra estancia donde cenaba, en el cuarto de la reina, la primera antecámara y el Salón Grande. En el vestidor del príncipe colgaban composiciones de Murillo, Ribera y Velázquez mientras que en la sala grande vuelve a reproducirse una ornamentación de tipo dinástico. En Aranjuez, según inventario de 1794, localizamos, en donde se dormía la siesta, “El Sueño de Jacob” y “La liberación de San Pedro”, tal vez con un sentido propiciatorio. Lo mismo que en “la pieza de escuela de las infantas” con una “Santa Ana enseñando a leer a la Virgen” y El Escorial, donde en el “cubierto de Carlos III” se citaban cuadros del Españoleto.

La misma literatura contemporánea, ejemplificada en Mengs, Preciado de la Vega, Arteaga, Ponz, Jovellanos, Ceán Bermúdez y Rejón de Silva, situaba en lugar favorable a los nombres de la centuria precedente, atacados en su condición de coloristas por los tratadistas franceses. “La fuerza del claroscuro, la maestría del

---

<sup>961</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Carlos III, coleccionista a través de las colecciones del Prado”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 5, 1988, pp. 23-45.

<sup>962</sup> BERMEJO, Elisa: “La pintura flamenca en tiempos de Carlos III: consideraciones sobre su valoración artística y tasación”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 297-301.

<sup>963</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Carlos III, coleccionista a través...”, *op. cit.*, pp. 41 y ss.

colorido, el brío y la bizarría del pincel, y la imitación del natural, la verdad con que copian la naturaleza, son los tópicos en los que van a insistir todos, etiquetando a la escuela como «naturalista», aunque como ya se encargaron de señalar Arteaga y Preciado, esta condición no es en absoluto peyorativa”<sup>964</sup>. A pesar de todo, es interesante constatar que con este monarca se dictaron las primeras disposiciones de protección del patrimonio artístico peninsular, fruto de las continuadas demandas de algunos intelectuales vinculados a la monarquía. Estas inquietudes, unidas a la voluntad real, dieron lugar a la Real Orden (1779) por la que se impedía la exportación de pintura y otros objetos artísticos de individuos fallecidos, así como de libros o manuscritos antiguos de escritores españoles<sup>965</sup>. Desafortunadamente, la invasión napoleónica determinó que algunas de las representaciones traspasaran nuestras fronteras. Sirva como paradigma la pareja de retratos de religiosas de Rubens que pasarían a formar parte de la colección del I duque de Wellington o los “Desposorios de la Virgen” (Murillo), hoy en la *Wallace Collection*.

Por supuesto el rey borbón no fue el único que tendió a acopiar autores nacionales. También sus hermanos Luis (1727-1785)<sup>966</sup> y Gabriel (1752-1788)<sup>967</sup>, el intelectual Pedro Francisco Dávila (1711-1786)<sup>968</sup> e integrantes de la aristocracia como

<sup>964</sup> GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: “La escuela española en las colecciones de Carlos III”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 337-346; 345.

<sup>965</sup> MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Patrimonio Histórico-Artístico: conservación...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>966</sup> Ponz vio su colección en los palacios de Bohadilla y Villaviciosa en 1776, señalando en 1782 que la mayor parte se había trasladado al palacio de Arenas. Menciona a Murillo, Velázquez, Ribera (“Apolo desollando a Marsias”, adquirido después por el marqués de Salamanca), Zurbarán, Rodríguez de Miranda y Arellano. En el inventario de 1797 aparecen nuevas obras de Pereda, junto a flamencos, holandeses (escenas cotidianas y cuadros de caza) e italianos. Fue un conjunto abierto de un hombre que protegió a Paret y encomendó el cuadro de su capilla a Mengs. GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: “La escuela española en...”, *op. cit.*, p. 344.

<sup>967</sup> Un examen al archivo del infante en el Palacio Real revela que poseyó siete obras de Mengs, cuatro de Antonio Joli, dos de Jean Pillement y cinco de Mariano Nani. Se trata de un conjunto heterogéneo y equilibrado con un número similar de representantes de cada escuela europea, prevaleciendo la pintura italiana (Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Veronés, Reni, Guercino, Maratta, Giordano, etc.) y española (Velázquez, Ribera, Zurbarán, Carducho, Antolínez, Ribalta). El estilo flamenco parece menos representado con obras atribuidas a Teniers, Van Dyck o Van Son. El total, que ascendía hasta quinientas veinte piezas, contenía ciento veintitrés dibujos que se situaron en el Casino de San Lorenzo, donde se creó un gabinete especializado (1782). El resto se insertó permanentemente en la Casita de Arriba, palacete en el Escorial proyectado por Villanueva en 1772, excepto un reducido grupo que ocupó la Casa de los Infantes en el Pardo. También desde 1671 se pueden registrar la compra continuada de estampas, destacando un juego de láminas de la historia del Quijote (1786) y grabados de Françoise Ravenent sobre originales de Corregio (1776). La biblioteca acabó albergando seiscientas veinticuatro estampas sueltas, agrupadas en trece temas, y diecinueve volúmenes encuadernados. MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “El infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura”, *Boletín del Museo del Prado*, n° 12, 1991, pp. 39-61; transcripción de los inventarios en pp. 48-61.

<sup>968</sup> SAGASTE ABADÍA, Delia: “«Naturam et artem sub uno tecto»: las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila (1711-1786)”, *Artigrama*, n° 24, 2009, pp. 391-412.

el IX duque de Osuna (1755-1807)<sup>969</sup> mostraron un sentido de coleccionismo moderno muy relacionado con el mecenazgo a artistas de su tiempo y con el avance del conocimiento, según los parámetros propios del Siglo de las Luces que desde la capital irradiaron a otras urbes como Sevilla, Valencia y Málaga<sup>970</sup>. En cambio, otros conjuntos se habían reestructurado, dividido o agrupado a través de testamentarias. Por ejemplo, el duque de Medinaceli poseía cuadros del marqués de Leganés; el marqués de Santiago conservaba algunos Murillos que le dieron fama de la colección del marqués de Villamanrique y el duque de Alba reunió las pinacotecas del marqués del Carpio, del conde de Monterrey, del conde duque de Olivares, de Terín, Berwick, Lemos, Andrade, Gelves y Ayala<sup>971</sup>. Todavía en el tránsito del siglo XVIII al XIX, la actividad coleccionista seguía siendo una característica distintiva entre la elite monárquica y

---

<sup>969</sup> VEGA, Jesusa: “Goya, los Caprichos y el final del sueño ilustrado” en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 416-440. El IX duque, individuo sensible y amante de las artes, fue socio y subvencionó la “Compañía para el Grabado de los Cuadros de los Reales Palacios”, fundada en 1789. Nombrado académico de honor de San Fernando (1792), ejerció un influyente mecenazgo, solicitando a Goya varios encargos, entre otros, los dos grandes fragmentos de la vida de san Francisco de Borja (Catedral de Valencia, 1788), una serie de siete escenas sobre la vida rural para ornamentar su casa campestre, en la década de 1790 cuatro representaciones de brujas y dos de comedias relacionadas con la superstición, un juego de bocetos para tapices y cuatro ejemplares de los “Caprichos”, prueba evidente de que el matrimonio apreciaba las innovaciones del maestro aragonés y la poderosa originalidad de la sátira goyesca.

<sup>970</sup> SANZ, María Jesús y DABRIO, María Teresa: “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas”, *Archivo Hispalense*, tomo LVII, nº 176, 1974, pp. 89-148. En la ciudad de la Giralda no hubo cambios sustanciales con respecto a los modos de coleccionar tradicionales del siglo XVII, que siguieron practicándose tanto por la elite civil y eclesiástica como por artistas, artesanos, comerciantes y representantes de otros oficios. Entre los temas religiosos predominaron los fragmentos bíblicos (Peña de Moisés, Las Bodas de Sansón, la Historia de José, etc.), advocaciones marianas y los santos americanos (santa Rosa de Lima). Asimismo, en el terreno profano proliferaron los bodegones, fábulas, alegorías (cinco sentidos), paisajes, marinas, batallas y los retratos monárquicos. Los autores clásicos (siglos XVI-XVII) preferidos, que además se devaluaron notablemente según las cotizaciones, fueron Murillo, Valdés Leal, Ribera, Zurbarán, Lucas Valdés, Herrera, Camprobín, Luis de Morales, Iriarte, los Bassano, Tiziano, Hannibale Carracci, Durero, etc. No obstante, y pese a las escasas novedades, “es perceptible un giro hacia un cierto laicismo en el gusto estético, que conlleva la plena integración de los temas profanos en el ámbito de la colección”. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII”, en *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, pp. 41-64; 46. Para Málaga y Valencia consúltese: GIL SALINAS, Rafael: *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1994 y GONZÁLEZ SEGARRA, Sebastián: “Patrimonios pictóricos nobiliarios, Málaga 1700-1746”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, nº 19, 1998, pp. 143-163.

<sup>971</sup> JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *El coleccionismo de arte...*, *op. cit.*, pp. 20-21, notas 34 y 35 para bibliografía adicional sobre la colección de la Casa de Alba. El gusto coleccionista del linaje comenzó en el siglo XVI por el III duque de Alba, siendo continuado desigualmente entre sus sucesores hasta nuestros días. En la actualidad se encuentra dividida fundamentalmente en tres sedes: el Palacio de Liria en Madrid, el Palacio de Dueñas en Sevilla y el Palacio de Monterrey en Salamanca. El punto álgido de la pinacoteca se produjo a la muerte de María Teresa de Silva Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba (1762-1802), quien había heredado un legado algo mermado pero de enorme calidad, como muestra el hecho de que entre sus piezas se encontrase “La venus del espejo” (Velázquez), “La Madonna de la Casa de Alba” (Rafael) y “La Escuela del Amor” (Corregio). Usurpadas por Godoy hoy son admiradas en la *National Gallery* y en Washington respectivamente.

aristocrática asociada al poder político. En todo caso, junto a la pervivencia residual de rasgos del coleccionismo real durante el Antiguo Régimen, que se evidencian en Carlos IV y Manuel Godoy, surgen los nuevos burgueses de gustos más variados, personales y cosmopolitas, perfil que no estudiaremos en profundidad al ser más propio de la etapa decimonónica<sup>972</sup>.

Pese a que la figura política de Carlos IV (1748-1819) se encuentra ensombrecida por los acontecimientos históricos que desencadenaron la Guerra de la Independencia (1808-1814), su faceta de mecenas y coleccionista muestra una imagen más equilibrada de aquel gobernante que sufrió la quiebra del Antiguo Régimen y la invasión de las tropas francesas. Su semblanza artística posee un cariz dual que se adivina desde las primeras etapas formativas y que resultan francamente similares a las paternas. Como hombre sensible se aplicó a las bellas artes con la práctica del dibujo, demostrando afición por la música, la caza, la ebanistería, la relojería y la música. Esculturas, bronce, porcelanas, tapices y libros tampoco le fueron indiferentes. Por supuesto, sus intereses estéticos se dirigieron desde joven a Italia, alineándose dentro de la dinastía familiar, y Francia, foco creativo contemporáneo<sup>973</sup>. No obstante, el arte cortesano siguió fiel a la tradición barroca sin que el neoclasicismo parisino alcanzase cotas profundas sino más bien reflejando una solución *sui generis*.

En términos generales, el aprecio hacia el cuadro de composición autónoma creado por autores vivos se manifiesta al final del reinado. Dentro de la pintura de caballete, reservada para las viviendas campestres, y sin contar los retratos, “no hay composiciones familiares de índole privada ni conmemorativa, muy pocas descriptivas de actos, e incluso son escasas las religiosas. La mayor parte de las obras realizadas en lienzo están concebidas para quedar enclaustradas en conjuntos decorativos”<sup>974</sup>. El gusto real estuvo dirigido en clave continuista hacia los maestros antiguos y los artistas contemporáneos que compatibilizasen con las exigencias de Mengs. La colección

---

<sup>972</sup> Para más datos sobre el coleccionismo madrileño avanzado el siglo XVIII consúltese: URRIAGLI SERRANO, Diana: “Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 239-256.

<sup>973</sup> Prueba de ello es la relación con las fábricas sederas de Lyon, la importación de piezas decorativas de François-Louis Gordon (relojes y mobiliario) y la labor de Dugourc como diseñador de interiores, consiguiendo que el gusto afrancesado tuviera su variante particular respecto a la evolución experimentada desde Luis XVI y que desembocó en el Estilo-Imperio.

<sup>974</sup> SANCHO, José Luis: “«Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades». Las artes en la corte de Carlos IV” en *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 15-52; 23.

reunida en su casa de campo de El Escorial, superaba los cuatrocientos ejemplares, abundando obras flamencas, italianas y españolas. Este gabinete de *connaissanceur*, desprovisto de un sentido simbólico y sólo pensado para el disfrute del príncipe, sufriría mermas importantes con los traslados al Real Sitio de Aranjuez y la llegada de José I.

En el primer inventario conocido del palacete, formado por Joaquín Vayuco en 1779, vienen registrados doscientos noventa y ocho trabajos, cifra aumentada de manera considerable en los años siguientes hasta alcanzar cuatrocientas setenta y ocho piezas (1793), donde constan las compras de Carlos IV en España y en el extranjero a través de diversos agentes e intermediarios que le informaban de las últimas tendencias, como Juan Pablo Forner, que intervino en la compra de Murillos en Sevilla, Juan Cornejo, ministro de Génova, el cónsul en París, Domingo de Abadía, etc. El variopinto conjunto, distribuido en dos niveles, delata el creciente proceso de secularización, por el alto porcentaje de asuntos profanos (escenas costumbristas, floreros, paisajes, marinas, batallas, mitologías, retratos, etc.), y su mayor consideración a pintores fallecidos de los siglos XVI y XVII (escuela flamenca, italiana, francesa y española), aunque permanezcan series del XVIII, por ejemplo, diecisiete imágenes de Clemente Ruta, diez lienzos con escenas de la vida de Cristo y ruinas de Pannini, la “Magdalena” y la “Betsabé” de Giambettino Cignaroli, la “Alegoría del amor a la Virtud” (Mengs), una “Última Cena” y una “Asunción” de Mariano Salvador Maella, seis países de Vernet (“Vista de Nápoles durante un incendio”, “La cometa”, “Paisaje romano a la puesta de sol”, “Paisaje con una cascada”, etc.), algunas vistas de los puertos españoles (Luis Paret y Mariano Sánchez) y los “Cuatro elementos” de Luis Meléndez<sup>975</sup>.

Con este rico panorama, no es de extrañar que los viajeros que visitaban el pintoresco complejo coincidieran en destacar la pinacoteca como el tesoro máspreciado. Ponz en la tercera edición del “Viaje de España” (1788) ya había advertido la

---

<sup>975</sup> ZARCO CUEVAS, Fray Julián: *Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo príncipe, en su casa de campo de El Escorial*. El Escorial, Imprenta del Monasterio del Escorial, 1934, pp. 9-40 y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: *La Casita del Príncipe de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2006, pp. 24-30. Muchos cuadros recalaron con el tiempo en el “Real Museo de Pintura y Esculturas de Madrid” como el “Sacrificio de Isaac” de Andrea del Sarto, los lienzos grandes de “La Porciúncula” de Ludovico Carracci, “San Jerónimo” del Domenichino, la “Virgen en meditación” de Sassoferrato, el cobre de “Guirnalda con la adoración de los Magos” de Pieter Brueghel el Joven, el “Desembarco y el Embarco para una fiesta” de Hendrick van Minderhout y la tabla de “Abraham y los tres ángeles” de Léonard Bramer. Había también firmas españolas, entre las cuales cabe citar, la “Presentación en el templo” de Luis de Morales, “la Virgen con el Niño” de Cano y los lienzos de Murillo de la “Concepción” de El Escorial, la “Virgen del rosario”, la “Visión de san Francisco en la Porciúncula”, la “Conversión de san Pablo”, el “Martirio de san Andrés” y “San Francisco de Paula”.

amplia nómina de obras artísticas que adornaban el inmueble, afirmando que “Sería muy largo referir una por una las pinturas (...). A más del bellissimo quadro de Mengs (...) es de mucha consideración uno del Españolito Rivera, en que se figura un Santo celebrando misa, y del mismo Autor es un Apostolado (...). Del Dominiquino hay una Santa Catarina; el Sacrificio de Isac de Andrés del Sarto, una Santa María Magdalena, y el noli me tangere de Cano; de Murillo algunas imágenes de nuestra Señora con el Niño. Se encuentra en esta preciosa colección algo de Ticiano, de Rembrant, del Caballero de Arpino, de Tintoreto, de Guido Reni, de Joanes, de Vandyck, de Le Brun &c. Entre otras obras de Jordán hay dos quadros grandes que representan la Conversión de S. Pablo, y la caída de Juliano apóstata. Para especificar todo lo que hay en materia de bellas artes (...) sería menester un libro”<sup>976</sup>. Igualmente, fue dueño de otras composiciones, legadas por Isabel Farnesio u obtenidas por él mismo<sup>977</sup>.

Tal vez la clave de su inclinación en materia pictórica se centre en la estrecha relación del monarca con Goya, pintor de cámara en 1789 al que brindaría su protección como a otros muchos artífices encargados de embellecer las residencias regias (los hermanos Bayeu, Antonio Carnicero, Manuel de la Cruz, Nani, Espinós o Montalvo) y diseñar los dibujos para tapices (Maella, José del Castillo, José Salas, etc.)<sup>978</sup>. Durante su exilio en Roma continuó practicando esa doble condición de coleccionista y mecenas que le caracterizó toda su vida mediante el apoyo a José de Madrazo y Juan Antonio Ribera. Las remodelaciones posteriores de las residencias reales y las desastrosas

---

<sup>976</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>977</sup> Las aportaciones de Luna permiten establecer algunas aproximaciones. De la escuela española cabe citar obras de Juan de Juanes, Juan de Flandes, Luis de Vargas, Pantoja de la Cruz, Ribalta, Espinosa, March, Ribera, Murillo, Cano, Velázquez, Zurbarán, Mazo, Carreño de Miranda, Palomino, Meléndez, Paret, Bayeu, Maella y Vicente López. Del ámbito italiano localizamos lienzos atribuidos a Leonardo, Rafael, Tiziano, Veronés, Tintoretto, Bassano, Bronzino, Andrea del Sarto, Correggio, Parmigianino, Caravaggio, Carracci, Domenichino, Guido Reni, Salvator Rosa, Vaccaro, Stanzione, Cavallino, Spolverini y Zuccarelli. En cuanto a la plástica flamenca y holandesa sobresalen, entre otros, Robert Campin, Antonio Moro, El Bosco, Marinus, Rubens, Brueghel, Van Dyck, Arthois, Neefs, Snyders, Teniers, Gaspar van Eyck, Rembrandt, Mierevelt, Schalcken, Metsu y Van Ostade. Finalmente, entre los pintores galos, junto a los ya señalados, apuntaremos los nombres de Duguet, Champaigne, Courtois, La Fosse, Houasse, Pillement, Micheaux y Taunay. *Cfr.*: LUNA FERNÁNDEZ, Juan José: *Carlos IV mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, Discurso de Ingreso en la Real Academia de Doctores. Madrid, Real Academia de Doctores, 1992.

<sup>978</sup> La ornamentación interior destacó por integrar en un mismo espacio bóvedas pintadas al fresco, género ya abandonado que mantuvo una pujanza notable, y suntuosos ornatos mobiliarios y textiles con motivos florales extraídos de los repertorios clasicistas. Uno de los mayores empeños se concentró en la “Casa del Labrador” de Aranjuez (1794), lujoso palacete de recreo donde cabe destacar la escalera principal, las colgaduras de seda tejida y bordada en la “Sala de la Compañía” y la “Sala del Billar”, la galería estatuas de Antonio Canova y otros escultores hispanos pensionados en Roma, y finalmente, el fastuoso gabinete de platino, ejecutado por el prestigioso arquitecto Charles Percier. AA.VV.: *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 305. Para la actuación en el Pardo consúltese las pp. 197-207.



consecuencias de la guerra napoleónica, que se sumaba a un trágico balance de destrucción y saqueos de obras, derivó en la dispersión del acervo original, recalando una parte en el Museo Nacional del Prado.

Recordemos que Carlos IV comenzó a plantear formalmente el proyecto de crear un museo, quizás motivado por varios factores como el deseo de culminar la propuesta museológica de Mengs, a la que antes nos hemos referido, la creciente consolidación de un ambiente cultural ilustrado o la disponibilidad de una gran riqueza de piezas obtenidas en las primeras iniciativas desamortizadoras. Lo cierto es que con la presencia de José Bonaparte en la capital se piensa en la fundación del “Museo Josefino”, compuesto de obras representativas nacionales con la finalidad de proyectar una historia del arte español. El plan se frustró cuando el gobierno intruso abandonó la Ciudad del Manzanares (1813) y se encargó a la Academia, encabezada por el protector de la misma, el duque de San Carlos, la misión de recuperar, inventariar y restituir en su emplazamiento original todos los cuadros almacenados en distintos edificios madrileños (San Felipe el Real, Convento del Rosario, Casa Almacén de Cristales, Casa Chica de la duquesa de Alba, etc.), a la espera de que fueran reubicados en una gran galería bajo su control que debería situarse en el Palacio de Buenavista, antigua propiedad de Godoy, y sería conocida como “Museo Fernandino”<sup>979</sup>.

Descartada esta idea en 1814 todo aquel movimiento había supuesto, en buena medida, la desorganización de las colecciones del país que derivó en una coyuntura próspera para los mercaderes y los coleccionistas de pintura a comienzos del siglo XIX. No cuesta imaginar que las incautaciones de los conventos y también de conjuntos privados, a menudo depositados en lugares de difícil control, fueron un caldo de cultivo idóneo para ciertos particulares<sup>980</sup>. Sólo cuatro años después Fernando VII (1784-1833)

---

<sup>979</sup> BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: “La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765 - Madrid 1815)”, *Locus Amoenus*, nº 8, 2005-2006, pp. 233-264; 240-241.

<sup>980</sup> Como la colección creada en el domicilio del canónigo D. Pablo Recio y Tello (1765-1815) que comprendía cuatrocientas sesenta y cuatro piezas, muchas relacionadas con pintura española antigua, seguramente construida con los parámetros de calidad establecidos en su día por Palomino y de algún modo revalidados en el Viaje de Ponz y en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Sin embargo, Recio recoge todo aquello que el mercado madrileño le ofrecía, es decir, telas hispanas, flamencas hasta el siglo XVII y obras italianas de los siglos XVI al XVIII. Las referencias a artistas contemporáneos son escasos, ya que sólo encontramos: una cabeza de Francisco Bayeu, un boceto de Maella, un original de Antonio González Velázquez, unos animales de Mariano Nani, cuatro piezas de Andrés de la Calleja, una Virgen de Vicente López, y también apenas nada de los pintores reales extranjeros: dos telas de Amigoni, una de Mengs y tres de Giaquinto. *Ibíd.*, pp. 236-237 (consúltense los índices de artistas en las pp. 263-264). También conviene mencionar la pinacoteca de Manuel Godoy, príncipe de la Paz (1767-1851), quien en solo dieciséis años (1792-1808) reunió cerca de mil cuadros que reflejaban la riqueza de los fondos de pintura

inauguraba el Museo Nacional del Prado, con sede en el edificio originalmente concebido por Villanueva como gabinete científico. La institución constituye una aportación extraordinaria que contribuyó a la modernización de las organizaciones culturales, a la concienciación sobre la importancia del patrimonio regio, a su disfrute igualitario y al reconocimiento internacional de la escuela española.

---

flamenca, italiana y española que había en España hacia 1800. Su galería pictórica se puede considerar la primera moderna de la Península, ya que no fue heredada, sino formada *ex novo*, de acuerdo con lo que iba a ser la tendencia decimonónica. Contó con lienzos mundialmente famosos como “La Venus del espejo”, de Velázquez, y la “Escuela del amor” de Correggio (ambas en la National Gallery, Londres, y adquiridas por Godoy a la XIII duquesa de Alba), “Apolo y Marsias” de Ribera (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), “Santo Tomás de Villanueva niño repartiendo limosnas” de Murillo (Cincinnati Art Museum) y “San Pedro con Alejandro VI y Jacopo Pesaro” de Tiziano (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes). Los óleos que pertenecen al Prado, veinte en total, llegaron al museo en circunstancias muy variadas. Entre ellas se cuentan “La maja vestida”, “La maja desnuda” y “La condesa de Chinchón” de Goya y “el Cristo crucificado” de Velázquez. El ministro fue uno de los mecenas fieles del maestro aragonés, de quien llegó a poseer veintiséis obras. *Cfr.*: ROSE-DE VIEJO, Isadora: “Pinturas en el Museo del Prado procedentes de la antigua colección de Manuel Godoy”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 4, 1983, pp. 170-178.

## 7. EL COLECCIONISMO PICTÓRICO DE LAS ÉLITES EN LIMA DURANTE EL SIGLO XVIII

### 7. 1. ENFOQUE METODOLÓGICO

Desde finales del siglo pasado, el coleccionismo artístico viene cobrando un considerable impulso en el ámbito investigador hispanoamericano, estableciéndose una evidente continuidad con respecto a otros ensayos de similar índole publicados en Europa. Avanzada la construcción de una historia del arte peruano, poderoso catalizador para el conocimiento del patrimonio local, se hace necesario adoptar líneas de trabajo que complementen aquellos volúmenes destinados a confeccionar una visión global sobre el Renacimiento y Barroco pictóricos. Analizar la elaboración de pinacotecas domésticas, constituye una jugosa veta que ilumina sobre la propia evolución del gusto en los Reyes y la influencia de ciertas escuelas, técnicas y temáticas en la producción limeña.

Un terreno próspero para el estudio de dicho fenómeno es el examen de los inventarios de bienes que dan buena cuenta de la búsqueda de reconocimiento y honorabilidad que trasciende a la muerte física. Resultan instrumentos imprescindibles para elaborar investigaciones encaminadas a concretar las interrelaciones políticas, económicas y culturales de cualquier sociedad en un espacio y tiempo determinados. Los cuantiosos testimonios que aportan nos permiten hipotetizar sobre la cotidianeidad en la que se desarrollaron determinados individuos, su posición social, no solo en un linaje sino también con respecto a colectivos más amplios, y conocer otros parámetros de carácter genealógico, es decir, la estructuración interna de núcleos familiares. Asimismo, distintos factores han impedido en ocasiones proceder a la consulta de este preciado material historiográfico y, por tanto, cualquier avance, en este sentido, resultará útil en trabajos posteriores.

No obstante, como cualquier otra fuente, el protocolo notarial tiene algunas limitaciones, destacando las imperfecciones de sus escrituras, frecuentemente con omisiones significativas debido a faltas de criterio. Otros reparos esgrimidos por la historiografía incluyen su carácter privado, la ocultación por razones fiscales y la existencia de lagunas que el investigador no puede controlar porque el profesional se muestra como un filtro entre lo que acontece y verdaderamente testifica, presentándose

en una doble condición de testigo y autor. Así pues, la interpretación de su contenido exige cautela y una formulación crítica que proporcione rigor científico a su análisis<sup>981</sup>.

Conviene recordar que los protocolos notariales reflejan la situación de una selecta minoría que contó con posesiones valiosas y el suficiente poder adquisitivo para abonar los honorarios del procedimiento. En concreto, el inventario de bienes se trataba de un documento legal y vinculante que organizaba la transmisión de la herencia, con el deseo de evitar los pleitos que podían surgir entre los herederos tras el fallecimiento del particular. Suelen resolverse ante una autoridad, siguiendo una estructura preestablecida y poco atractiva dividida en cláusulas fijas al comienzo del formulario, donde se establece una presentación física del hecho a desarrollar, una escueta presentación del otorgante (origen, cargos laborales, parentescos, etc.), dándose las variaciones obviamente en las diferentes entradas que enumeran el patrimonio conservado. Una vez indicada las posesiones con mayor o menor exactitud, incluida la tasación en momentos de escasez financiera, se concluye con la firma del finado, testigos, notario y maestro perito, si procede<sup>982</sup>. No obstante, una pareja de inventarios, entre todos los manejados, son atípicos en su género al no estar levantados por un jurista que anota lo que le dicen los expertos. En buena lógica, los autores de las descripciones fueron sus propietarios (Pedro José Bravo de Lagunas y Felipe Urbano de Colmenares). El tono del discurso, redactado en primera persona y con alusiones parentales, avala claramente esta hipótesis, por lo que nos hallamos ante el caso poco frecuente de unos coleccionistas que opinan como expertos sobre sus lienzos<sup>983</sup>.

Recordemos que los escribanos públicos en muchos casos no poseían formación artística y se ocupaban exclusivamente de reseñar factores cuantificables, limitando cualquier apreciación formal: soportes (óleo sobre lienzo o tabla, témpera y láminas de cobre, cristal, y, en menor medida, madera, piedra de Huamanga y coral), dimensiones (grande, mediano, chico, pequeño, apaisado u empleando diminutivos, por ejemplo,

---

<sup>981</sup> SOBRADO CORREA, Hortensio: “Los inventarios *post-mortem* como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna”, *Hispania*, nº 215, 2003, pp. 825-862; 831 y ss.

<sup>982</sup> MENDIOROZ LACAMBRA, Ana: “El archivo de protocolos como base para la elaboración de una historia de las mentalidades: seis inventarios de bienes pertenecientes a la nobleza sevillana (1721-1731)”, *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 327-347; 327-329.

<sup>983</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 83, 1765, ff. 482-483v., e *Inventario de bienes del marqués de Zelada y de la Fuente*. Colección Moreyra, leg. d 31-813, 1797-1802, ff. 26-26v. Por su carácter excepcional, ambas pinacotecas serán estudiadas de manera independiente más adelante.

“liencezito” o “laminita”), precios, lustrosos marcos (dorados, negros, con coronación dorada, de madera pintado, de carey, marfil, ébano, concha de perla, cristal, bronce, con cantoneras de plata, molduras doradas talladas con hojas de laurel, motivos florales), etc. También a la imprecisión manifestada en las anotaciones del redactor, quien emplea vocablos ambiguos, por ejemplo, “grande”, “viejo” y “maltratado”, sumamos la imposibilidad que el historiador tiene normalmente de efectuar un estudio integral de las pinacotecas.

El propio concepto de colección entraña la reunión de objetos transportables, abiertos a nuevas adquisiciones o disminuciones según circunstancias que determinan sus poseedores (almonedas, regalos, etc.). Varios factores vitales inciden a veces negativamente sobre esos acervos de efímera existencia ya que a veces no sobreviven a sus creadores, aun habiéndose vinculado al patrimonio familiar para evitar precisamente su dispersión. Así, diferentes avatares históricos (hurtos, conflictos bélicos, catástrofes naturales, etc.) pueden provocar su dispersión y el desconocimiento del nuevo paradero, dificultando una posible identificación o reconstrucción al cruzar la información de archivo con representaciones conservadas en la actualidad.

En momentos puntuales sí aparecen recogidas la habitación que ocupaban en los domicilios (cuarto de dormir, antecuada, cuadra o sala principal, oratorio y estudio), antigüedad (viejo, nuevo), estado de conservación (maltratado, retocado), causas del deterioro (seísmo de 1746) y posibles autores, aludiendo directamente al artífice o especificando que pertenece a la factura de cierto maestro (“de mano de”). La primera preocupación de cualquier aficionado era la distinción entre original y copia, aspecto que intenta clarificarse porque afecta de forma sustancial al valor final. Estas atribuciones son ampliamente generosas aunque no indiscriminadas, pues suelen relacionarse con escuelas nacionales o extranjeras asociadas a la compleja evolución estilística en la capital del virreinato meridional: Lima, Cuzco, Flandes y España sobresalen mientras que México, Quito, Francia e Italia aparecen en menor proporción.

Si bien el mayor porcentaje es anónimo, en la nómina de artistas citados figuran entre los afincados u originarios de Lima durante los siglos XVII y XVIII: Cristóbal Daza, Cristóbal de Aguilar y Cristóbal Lozano, quien fue, por ahora, el pintor más destacado de la centuria decimoctava. Del extranjero se nombran, nacidos en el siglo XVI, a Rubens y Van Dyck (escuela flamenca), Los Bassano y Tiziano (escuela

veneciana), Aníbal Carracci (Escuela boloñesa), El Greco, Francisco de Zurbarán, José de Ribera, Francisco de Herrera, no sabemos si el padre o el hijo, (escuela española, sevillana y valenciana), y de la centuria decimoséptima, a Bartolomé Esteban Murillo (escuela sevillana), Nicolás de Largillière y Charles Le Brun (escuela francesa). Por otro lado, también se nombra a Pablo de la Concha, personaje de quien aún no sabemos nada. Lamentamos que cuando se especifican nombres no se aclare jamás si el ejemplar está firmado. Es evidente que determinadas atribuciones muy sofisticadas para ese tiempo sólo serían plausibles si existiera una firma, el coleccionista demostraba una especial sensibilidad hacia las artes o un pintor se responsabilizara del inventariado. En este sentido, se cita a Cristóbal Lozano, en colaboración con un enigmático D. Lorenzo Ferrer al menos hasta los años cuarenta, y a Cristóbal de Aguilar. Los dos primeros, denominados “maestros inteligentes del arte de la pintura” ejecutaron conjuntamente la tasación de los bienes de María de los Olivos y Cuenca (1738)<sup>984</sup>. Lozano realizó el mismo procedimiento a título individual para el I marqués de Casa-Concha (1742) y el I conde de Monteblanco (1768)<sup>985</sup>; Ferrer a Gabriela Josefa de Azaña (1726) y a Josefa Leonarda Román de Aulestia (1746)<sup>986</sup>; y Aguilar, “maestro pintor”, a Juan Agustín de Frade y Sierra (1766)<sup>987</sup>.

Igualmente, en algunos de los inventarios consultados el redactor de las descripciones aporta unos telegráficos comentarios sobre las cualidades artísticas de los cuadros, facilitando comentarios positivos y entusiastas. En otras ocasiones se indica que una pieza es “corriente” de “pintura menuda y de inferior pincel” o “común”, constituyendo valoraciones negativas explícitas<sup>988</sup>. El ideal de perfección artística que se deduce de los diversos calificativos empleados es totalmente clásico pues se elogia el efecto mimético de la pintura. Respecto de los medios técnicos para conseguirlo se mencionan la dulzura del color, la pureza del pigmento, la correcta composición,

---

<sup>984</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de Oyague*. Protocolos de Gregorio de Urtazo, nº 115, 1719, ff. 96-98v., y *Tasación de pinturas de María de los Olivos*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 296, 1738, ff. 54-58v.

<sup>985</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 301, 1741, ff. 487-490 e *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones, I conde de Monteblanco*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, nº 83, 1764-1768, ff. 1033-1035v.

<sup>986</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de Azaña y Valdés*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 272, 1726, ff. 415-417 y *Carta dotal de Josefa Leonarda Román de Aulestia Cabeza de Vaca*. Protocolos de Gregorio González de Mendoza, nº 505, 1746, ff. 882v-892.

<sup>987</sup> AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade*. Protocolos de Felipe José Jávara, nº 554, 1766, ff. 152-168.

<sup>988</sup> “Un lienecito apaisado inglés de Adonis y Venus corriente”. AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de...*, *op. cit.*, ff. 482v-483.

asociada a la construcción en planos de profundidad o distribución de las figuras, y los valores gestuales de la pincelada, denominado como “pincel valiente”<sup>989</sup>.

El coleccionismo en el siglo XVIII limeño siguió estrechamente vinculado a los sectores privilegiados: virreyes, obispos, funcionarios que ocuparon cargos administrativos (catedráticos de Universidad, abogados de la Real Audiencia en diferentes puestos, nobles terratenientes, mayordomos de hermandades, fundidores mayores de la Real Casa de la Moneda, directores generales de temporalidades, camareras de la virreina, oficiales de las cajas reales, capitanes de caballería, etc.) o mantenían relaciones comerciales con Hispanoamérica y la península. Entre las familias de linaje establecidas que regían el gobierno de la urbe, y cuyas pinacotecas serán abordadas, señalaremos los marquesados de Casteldosríos, Corpa, Casa Montejo, Santa María de Pacoyán, Casa-Concha, Torre Tagle, Villela, Montealegre de Aulestia, Mendoza, Villafuerte, Zelada y de la Fuente, Negreiros, y los condados de la Monclova, Valle de Oselle, Vistaflorida, Montebanco, Montemar, Tagle de Trasierra y Castillejo.

El estamento nobiliario prosperó acaparando riquezas y privilegios. Esta circunstancia se basó en el hecho de que su economía se sustentó en la agricultura y explotación hacendística<sup>990</sup>. Dicha labor se complementaba con otras aspiraciones, por ejemplo, la fundación de mayorazgos, para evitar la diversificación del patrimonio acumulado, y el acceso a algún título u orden de caballería, previa demostración de limpieza de sangre<sup>991</sup>. Para asentarse definitivamente en la cúspide del sistema, los peninsulares recurrieron a enlaces conyugales provechosos y perfectamente orquestados con damas criollas. Según Rizo-Patrón: “la familia noble funcionaba, de manera extendida, con patrones matrimoniales y de vinculación familiar que fueron orientadas

---

<sup>989</sup> “Declaro que los nueve países grandes de pincel valiente son vínculo antiguo de la casa y como tales se remitirán al Conde de Montesinos, mi sobrino”. AGN: *Inventario de bienes del marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

<sup>990</sup> VEGAS DE CÁCERES, Lleana: *Economía rural y estructura social en las haciendas de Lima durante el siglo XVIII*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1996 y FLORESCANO, Enrique: *Haciendas, latifundios y plantaciones en América Latina*. México, España y Argentina, Siglo XXI, 1975, pp. 15-48.

<sup>991</sup> CHOCANO MENA, Magdalena: “Linaje y mayorazgo en el Perú colonial”, *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 12, 1995, pp. 129-146; MAZZEO DE VIVO, Cristina: “Estrategias de control social y económico en la élite mercantil de Lima en su tránsito de la colonia a la República”, en *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Perú-México. PUCP y Colegio de Michoacán, 2005, pp. 281- 310; apartados dos y tres; y RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Felipe V y la concesión de títulos nobiliarios en el Virreinato del Perú”, en *Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, t. II. Lima, PUCP, 2002, pp. 1059-1078.

hacia el logro de mayor status o cuando menos el mantenimiento del ya logrado”<sup>992</sup>. En el ámbito profesional América no quedó reducida a los beneficios del comercio ultramarino sino que la milicia demostró ser una vía de ascenso complementaria. La carrera militar brindaba prestigio en los rangos más altos, engrandecía el apellido y promocionaba al individuo. La misma administración española puso un especial empeño en su modernización y fortalecimiento porque se trataba de una institución que respaldaba las reformas borbónicas<sup>993</sup>.

Los integrantes de la élite evidenciaron orgullosos la posición conseguida mediante la exhibición pública de ostentosas galas, y la construcción de galerías pictóricas en imponentes fincas urbanas hermosamente ornamentadas. Como tendremos ocasión de apuntar, el dispendio en joyas se expandió a otros enseres que, respetando su función primigenia, proclamaban tanto las preferencias estéticas como la desahogada situación económica de los moradores: vajillas, cristalería, mobiliario y ropa. Los inventarios manifiestan que en el terreno artístico se compraban fundamentalmente cuadros, esculturas y grabados, existiendo proporcionalidad directa entre el volumen de capital y de lienzos obtenidos<sup>994</sup>.

Para finalizar, en cuanto a los modos de coleccionar, cuestión que trataremos posteriormente, se acusa en general un proceso dual en donde los asuntos religiosos tradicionales (santos, advocaciones marianas, imágenes de Jesús, fragmentos bíblicos, etc.) coexisten con otros de naturaleza profana (batallas, países, mitologías, alegorías,

---

<sup>992</sup> RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “La nobleza de Lima en tiempos de los borbones”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 19, n° 1, 1990, pp. 129-163; 160. Para el concepto de familia extendida consúltase de este mismo autor: “La aristocracia limeña al final de una era: precisiones conceptuales y estimaciones patrimoniales”, *Histórica*, vol. XXII, n° 2, 1998, pp. 289-308 y “La familia noble en la Lima borbónica: patrones matrimoniales y dotales”, *BIRA*, n° 16, 1989, pp. 265-302. Con cierta frecuencia, los vínculos familiares y geográficos, germinados en la Península, eran continuados en América, cristalizando incluso en uniones con las hijas de coterráneos, contribuyendo a reforzar unos lazos preexistentes a través de la endogamia. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones (1700-1821). Esquema de un estudio sobre un núcleo dirigente*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1974, pp. LIII-LXVII.

<sup>993</sup> SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel y ÁLVAREZ GILA, Óscar: “En el servicio real de las armas: ascenso social y adscripción nobiliaria de los militares vascos en la América del siglo XVIII”, *Vasconia*, n° 38, 2012, pp. 313-384; 344 y ss; y RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “La nobleza de Lima...”, *op. cit.*, pp. 158-159.

<sup>994</sup> Como en la península el sistema estamental propiciaba que “el individuo no es considerado por su peculiaridad sino por formar parte de un todo de donde se deriva unos derechos y unos deberes, según el grupo social en el que se integre”. Cfr.: MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI, 1989, p. 21. Entre las características que debían poseerse para ser considerado parte del grupo dominante durante el Antiguo Régimen destacaron: “el nacimiento y el estado (tienen carácter legal) y la riqueza (de carácter no legal), añadiéndose la limpieza de sangre”. Cfr.: DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVII*, t. I. Madrid, CSIC, 1993, p. 41.



retratos, bodegones, escenas de género, etc.). Tras el devastador seísmo de 1746 fue perceptible un creciente aperturismo hacia los estilos internacionales de signo ilustrado que conllevó a la plena integración de los óleos profanos en el ámbito de la colección. Así, recurriendo a referencias conservadas en el Archivo General de la Nación, nuestra finalidad en las siguientes páginas es profundizar en el coleccionismo limeño del siglo XVIII desde múltiples perspectivas (tipologías de cuadros, modos de presentación y disfrute estético, modificaciones del gusto, valor monetario, distribución por el domicilio, evolución de la mirada, etc.) como punto de partida para avanzar en el conocimiento de la pintura virreinal peruana desde un ángulo escasamente abordado.

## 7. 2. BELLEZA Y DEVOCIÓN: ASUNTOS SAGRADOS EN LOS DOMICLIOS

### LIMEÑOS DEL SIGLO XVIII

El patrimonio cultural peruano conserva un valioso testimonio en el conjunto de pinturas del Renacimiento y el Barroco diseminadas por la vasta república. Seguramente su número debió ser superior, pero factores climáticos y humanos han reducido considerablemente su acervo artístico. No obstante, con un rápido vistazo a los ejemplares supervivientes asistiremos sorprendidos a un panorama esperanzador que no deja de enriquecerse, suscitando el interés de la comunidad científica. Es más, el paso de los siglos no ha mermado el substancial sentido icónico de la imagen sagrada, alcanzando expresivas cotas en todos los sectores sociales tanto en el ámbito público como privado, donde el ejercicio intimista de la fe y el arte tienden a fundirse para canalizar un amplio repertorio de anhelos espirituales. Al margen de su calidad, la imagen de devoción actúa “como espejo de lo invisible, que conmueve al espectador, y cuya fuerza espiritual llega a trascender lo cotidiano hasta el punto de motivar la reverencia ante el simulacro escultórico o pictórico, haciendo presente y viva la intuición de lo sobrenatural”<sup>995</sup>.

Los religiosos españoles que llegaron a América y dirigieron la evangelización de los indígenas fueron conscientes de que la conversión de los paganos a la fe cristiana dependía en gran medida de la retórica sacra y de su capacidad persuasiva. Los imperios prehispánicos, cohesionados política, cultural y territorialmente, parecían constituidos como un medio providencial para la extensión del catolicismo. Los propios misioneros se afanaron por respetar el sustrato primitivo de aquellos usos culturales que no contravinieran el espíritu católico, con el fin de encauzar en lo posible su labor dentro de las comunidades. Las órdenes mendicantes llegaron a establecer relaciones con su pasado más reciente, esto es, la catequización coetánea durante la Reconquista, en la aplicación de sus métodos misionales, entendiendo la diversidad de costumbres locales como desviaciones que podían corregirse.

Por supuesto se era consciente de que la antigua población incaica prefería estrategias catequéticas inclinadas hacia lo emocional y afectivo. Su afición a representaciones plásticas garantizaba el éxito de la conversión mediante estrategias

---

<sup>995</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Esculturas y escultores. Historias y Relatos del Perú”. En *La Madera Hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*, cat. exp. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 24-36; p. 24.

audiovisuales. La enseñanza de las verdades de la fe por medio de estampas y pinturas, que proveían al predicador de una especie de enciclopedia figurativa, constituyó un acierto ante la sensibilidad de los naturales. Con el paso de las décadas, el método se fue depurando al calor de las autoridades eclesiásticas que multiplicaron los encargos para ornamentar los nuevos templos con ejemplos devotos y milagros locales, afirmando el éxito de la evangelización al mismo tiempo que la fomentaba. Pero el sentido último de las pinturas alcanzó un punto cenital en el contexto festivo barroco, donde las exhibiciones públicas transformaban la fisonomía cotidiana de la urbe, centro cortesano, en un gran escenario teatral sumamente impactante para los espectadores mientras las procesiones discurrían por calles engalanadas con colgaduras textiles y arquitecturas efímeras<sup>996</sup>.

Esos mismos ciudadanos, actores y testigos privilegiados del acontecimiento, debieron reproducir el sugerente drama litúrgico a escala reducida en el silencio inmersivo de los oratorios domésticos, cauce para la meditación, buscando, tal vez, evasión y consuelo en el difícil panorama de la época. En el siglo XVII ya se había asumido la tradición bajomedieval en torno al ejercicio de la fe, a partir de la cual los creyentes se perfeccionaban al entrar en contacto con los iconos bajo unos parámetros ambientales adecuados, introduciéndoles en una dinámica espiritual que los acercaba a Dios. El Concilio de Trento (1545-1563) alentó estas prácticas en donde los fragmentos pintados, aparte de instrumento pedagógico, transmutaban, acudiendo a la literatura mística, en objetos de meditación y espejo que devolvía a los fieles un reflejo a imitar para alcanzar la salvación.

---

<sup>996</sup> Sobre la fiesta en Hispanoamérica: FARRÉ VIDAL, Judith: *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid, Iberoamericana, 2013; MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús: *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2002; RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal: siglos XVI-XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía, Servicio de Publicaciones, 1992; MORALES FOLGUERA, José Miguel: *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991 y DE LA MAZA, Francisco: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946. Véase igualmente: JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael: *Poder y corrupción administrativa en el Perú colonial (1660-1705)*, tesis doctoral inédita. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 85-90; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor: *Visiones de un imperio en fiesta*. Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2016 y MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico.: El ducado de Alburquerque en la Nueva España*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016. La corte virreinal limeña ha sido motivo de varios ensayos, destacando, entre otros: TORRES ARANCIVIA, Eduardo: *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006 y LATASA VASALLO PILAR: “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”, en *El gobierno de un mundo. Virreinos y Audiencias en la América Hispánica*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2004, pp. 341-373.

El sentido ascético de la imagen implicaba empáticamente al devoto que implorante mostraba compasión ante la cruel inmolación de Cristo en la cruz, el sufrimiento de los mártires o los dolores de la Virgen, emotivamente plasmados con una amplia variedad de recursos plásticos que impresionaban psicológicamente. Nuevos temas fueron creados y codificados, gozando los pintores de cierta libertad para su figuración vívida. La tensión entre lo teológico y lo artístico fraguó en la defensa del decoro, cuestión cuya problemática abordaron los tratadistas más cultos, al afectar ostensiblemente a los entresijos del quehacer pictórico mediatizado también por las exigencias de la refinada clientela. En términos generales, los teóricos encarecieron las capacidades imitativas de la pintura y su eficacia para presentar las imágenes con miras a educar (*docere*) y, sobre todo, a conmover los sentidos, convenciendo a la voluntad (*movere*), aunque en principio no a deleitar (*delectare*).

Los óleos se ofrecían para la veneración pública bajo condiciones bien definidas, teniendo una localización predeterminada en las iglesias y una función específica dentro del ritual. En el mundo hispánico era muy común que las monumentales pantallas de los coros impidieran la contemplación completa del altar mayor, mientras que las rejas impedían el acceso directo a ciertas capillas. Aún con esta dinámica visual restringida, los templos estaban atestados de cuadros que no pertenecían a ciclos narrativos o a una estructura mayor (retablo) sino que operaban de manera autónoma, dispuestos en secciones libres de los muros o sobre elementos sustentantes. Se daba sí forma a un conjunto que pertenecía al terreno divino y al mundo del observador. Opuesto a esta omnipresencia, ocultar el icono tras cortinajes, sargas o puertas establecía un límite estético entre la realidad fingida y la del espectador, intensificando el misterio y dramatismo a través de la elipsis<sup>997</sup>.

Para los espacios de devoción privada el uso de telas servía para establecer una visualización concreta y limitada. Si la pintura pendía en una pared o dentro de un nicho, solía aislarse con velos de tafetán de modo que su dueño seleccionara a voluntad, entre el repertorio disponible dentro de la sala, el ejemplar a venerar durante su recogimiento. Otras causas que hay detrás de esta distinción, a veces permanente otras temporal, podrían ser preferencias iconográficas, alto valor del cuadro, sirviendo la tela de protección, y razones simbólicas, es decir, que la pieza se ajuste a alguna festividad

---

<sup>997</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Akal, 2015, p. 366.

del calendario litúrgico, por ejemplo, el ciclo cuaresmal. Situar la efigie de a quien se le rendía honores bajo un dosel, igual que a los soberanos, potenciaba la sensación de vida.

El virrey Casteldosríos (1710) declaraba ser dueño de “una lámina de Nuestra Señora de Belén de tres cuartos de alto pintura romana con marco negro y sus cantoneras de plata y su cortina”<sup>998</sup> y Mariana Ibáñez de Orellana (1767), dama criolla descendiente de los marqueses de Corpa atesoró entre sus ochenta y siete cuadros, “nueve láminas medianas y un doselito”<sup>999</sup>. Dicha costumbre parece haber gozado de una dilatada trayectoria a juzgar por algunas noticias fechadas a mediados del siglo XVII. Gonzalo Arias, comerciante canario, ostentó hacia 1650, “otro cuadro del mismo tamaño de Santa Ana, Nuestra Señora del Niño Jesús y de San José de mano de Alesio

---

<sup>998</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosríos*. Protocolos de Diego de Castro, n° 309, 1710, ff. 1045v-1061v; f. 1054. Manuel de Oms y Santa Pau (1651-1710), XXIV Virrey del Perú y natural de Barcelona, fue hijo de D. Enrique de Sentmenant y María de Lanuza. Perteneció a una antigua familia de la nobleza catalana, uno de los hechos que le hizo valedor del título de Marqués de Casteldosríos, creado por Carlos II (1665-1700) el seis de abril de 1696. La Grandeza de España le fue unida al marquesado en 1701 por el rey Felipe V (1683-1746). Recibió una esmerada instrucción en la Universidad de Barcelona, doctorándose en filosofía en 1665 y apostando por la carrera militar con posterioridad. Sus éxitos en el ámbito castrense fueron prolongados en el tiempo, ejerciendo como capitán de caballos (1667-1669) del lugarteniente de Cataluña, participando en las campañas del Rosellón (1674-1675) y actuando como maestro de campo de infantería (1675). Estos buenos desempeños le llevaron a ocupar destacados cargos políticos, aunque sin desvincularse plenamente del ejército, como gobernador de Tarragona (1677-1680), virrey del Reino de Mallorca (1681-1688), miembro del Consejo de Guerra (1689), obteniendo la experiencia requerida para dar el salto a responsabilidades de mayor envergadura: embajador en Portugal (1691-1698) y, finalmente, de Francia (1698-1701). Véase: MORENO CEBRIÁN, Alfredo y SALA I VILÁ, Núria: *El “premio” de ser virrey: los intereses públicos y privados en el Perú de Felipe V*. Madrid, CSIC, 2004, pp. 19-20, SALA I VILÁ, Núria: “La escenificación del poder: el marqués de Casteldosríos, primer virrey Borbón del Perú (1707-1710)”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 61, n° 1, 2004, pp. 31-68 y CASTAN Y RANCH, Amèlia: “Nobleza y poder en la Cataluña de la Época Moderna: una aproximación biográfica al primer marqués de Casteldosríos (1651-1710)”, *Pedralbes*, n° 13, II, 1993, pp. 263-272. Durante su labor como virrey, entre 1707 y 1710, alentó el cultivo de las letras, fundando una academia (1709) en el palacio virreinal. Sobre sus constantes pleitos con el tribunal del Consulado, insertos en los primeros intentos de renovar la estructura económica limeña, y las acusaciones de corrupción en la provisión de cargos hacia los más allegados, según sus detractores, consúltase: SÁENZ-RICO, Alfredo: “Las acusaciones contra el Virrey del Perú, Marqués de Casteldosríos, y sus “noticias reservadas” (febrero 1709)”, *Boletín Americanista*, n° 28, 1978, pp. 119-135.

<sup>999</sup> AGN: *Inventario de bienes de Mariana Ibáñez de Orellana*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, n° 1061, 1767, ff. 184-188; f. 185. Mariana Ibáñez de Orellana, fallecida en 1767 según testamento otorgado ante el escribano público Valentín de Torres Preciado, fue hija de Luis Ibáñez de Segovia (1638-1695), corregidor de Cuzco (1663), maestro de campo general del Perú (1671), gobernador de Huancavelica (1672), caballero de Santiago, I marqués de Corpa (1682) y I conde de Torreblanca, y de María Josefa de Orellana, I marquesa consorte de Corpa (m. 1718). Cfr.: AGN: *Testamento de Mariana Ibáñez de Orellana*. Protocolos Notariales de Valentín Torres Preciado, n° 1061, 1767, ff. 153v-157 y REZABAL Y UGARTE, José de: *Tratado del Real derecho de las medias-anatas seculares y del servicio de lanzas a que están obligados los Títulos de Castilla*. Madrid, Oficina de Don Benito Cano, 1792, p. 154. Contrajo primeras nupcias con D. Gregorio de Hazaña y Palacios, engendrando cuatro hijos legítimos: Luis, Gregoria (monja del convento de la Encarnación), Francisca y Juana. De su segundo matrimonio con Lorenzo de la Puente (1664-1730), caballero de Alcántara (1713), tuvo igualmente cuatro vástagos: Lorenzo, investido con el hábito calatravo; Pedro, Juan José (alcalde del crimen) y Gaspar (contador mayor de la Audiencia de Lima). AGN: *Testamento de...*, op. cit., f. 154 y LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en las órdenes nobiliarias*, vol. I. Madrid, CISC, 1993, p. 337.

con marco labrado casi una cuarta de ancho con su velo y cortina de tafetán carmesí” y “un cuadro de tres varas de largo de la coronación de Nuestra Señora con otros al pie de pincel de mano del Padre Bejarano de San Agustín con su cortina de tafetán carmesí o rasado”<sup>1000</sup>.

Las dos diferencias más significativas entre la imagen devocional y otros géneros de pintura religiosa no fueron tanto formales o iconográficas como de formato y función. La piedad popular tendió a traducir los episodios de escala monumental en dimensiones contenidas, prescindiendo de elementos anecdóticos y perspectivos, que acentuaban la gravedad y severidad de lo sobrenatural acudiendo, en ocasiones, a una interpretación mayestática. Solía distinguirse entre una *tabula*, exenta o dispuesta en un tríptico de cierta envergadura, y una *icona*, más pequeña (no superarían el metro de altura y anchura) y con uno o varios personajes dispuestos en media figura. La visión ampliada otorgaba a la meditación la inmediatez de una tranquila conversación. Gracias a su portabilidad el fiel podía manipularla físicamente o transportarla en momentos de necesidad, pasando a ser una herramienta cotidiana que provocaba respuestas emotivas. No obstante, la pintura adoptaba un cariz devocional sólo si el receptor se imbuía en la contemplación tan profundamente que su piedad era conmovida<sup>1001</sup>.

Estas representaciones solían estar pintadas sobre cobre, dando forma a lo que genéricamente se nombra en la documentación como “lámina”<sup>1002</sup>. Originadas probablemente en Italia durante el siglo XVI, los flamencos hicieron pronto suya la

---

<sup>1000</sup> AGN: *Inventario de bienes de Gonzalo Arias*. Protocolos Notariales de Martín Ochandiano, n° 1287, 1650, ff. 1177-1180v; ambos en el f. 1177.

<sup>1001</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: *Imágenes sagradas y predicación...*, op. cit., p. 370.

<sup>1002</sup> En Perú y Bolivia debido a la escasez de materia prima algunas láminas de cobre grabadas, al desgastarse y no servir más para la imprenta, fueron rescatadas y luego pintadas. Por lo tanto, aunque empleen indistintamente el mismo nombre, podemos distinguir entre grabados reaprovechados y pinturas efectuadas *ex novo*. A veces se acudía a otros materiales más sencillos (madera), exóticos (coral y concha de perlas) o locales (piedra de Huamanga). La piedra de Huamanga es un tipo de alabastro sumamente frágil característico de Ayacucho. En la evolución artística de su tallado sobresalió la época virreinal o de apogeo en la que predominó la temática religiosa (nacimientos, calvarios, vírgenes, cristos, etc.), aunque también existieron en menor proporción obras profanas para decorar los salones. Las piezas se cubrían con un estofado de pan de oro y se empleó la técnica de la encáustica. Véase: LUJÁN, Flor: *Artesanía en piedra de Huamanga*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina -Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987 y WUFFARDEN, Luis Eduardo y MAJLUF, Natalia: *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Lima, MALI y BCP, 1998. Asimismo, resulta significativo que el I conde del Valle de Oselle (1757) poseyera “diez láminas de coral”: AGN: *Inventario de bienes del I conde del Valle de Oselle*. Protocolos de Gregorio González de Mendoza, n° 509, 1757, f. 456. Podrían tratarse de relicarios con incrustaciones de coral procedentes de Trápani (Sicilia) y Nápoles. Actualmente quedan pocas piezas de este tipo en Perú pues son muy cotizadas en el mercado internacional. Algunos ejemplares pueden verse en la página de Sotheby's: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/the-jewelers-eye-the-personal-collection-of-fred-leighton-n09866/lot.353.html> [consultado el 6 de abril de 2018]

técnica ya que se adaptaba magníficamente a su gusto preciosista por los pequeños detalles. Del Virreinato del Perú se conservan algunas en fechas relativamente tempranas debido a la presencia en la región andina de artífices procedentes de Roma. Tal es el caso de Mateo Pérez de Alesio, ejecutor de una “Virgen de Belén” en el reverso de una lámina de cobre (c. 1604) o Angelino Medoro, autor de otra similar con el tema del “Amor sagrado y el amor profano” (1601, Colección Barbosa-Stern)<sup>1003</sup>. Pero fue en México a mediados del siglo XVII y en buena parte del siglo siguiente, cuando esta clase de trabajos fue explotada, entre otros, por Luis Juárez, Baltasar de Echave Ibía, Alonso López de Herrera y Miguel Cabrera, coincidiendo con la llegada de grandes cantidades de piezas flamencas a todo el imperio español (Figs. 1 y 2)<sup>1004</sup>.



Fig. 1. *La Virgen de Belén*, Mateo Pérez de Alesio, c. 1604, Museo de Arte de Lima



Fig. 2. *Triunfo del Amor Divino*, Angelino Medoro, 1601, colección Barbosa-Stern

<sup>1003</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo. Del renacimiento al barroco andino*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2008, pp. 19-20.

<sup>1004</sup> Algunos de los maestros mencionados acabaron convirtiéndose en especialistas cuya producción tuvo una notable demanda fuera de la Nueva España, ingresando en tierras peruanas por medio de la floreciente ruta comercial de Acapulco. Esta situación pone de relieve que el constante intercambio de ideas, artífices y productos artísticos entre ambos virreinos debió causar impacto en la evolución estilística de sus respectivas escuelas y especialmente en los gustos de la emergente sociedad criolla. WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú”, *Histórica*, vol. XXXII, n° 1, 2008, pp. 161-170. Cabría mencionar el interés por aquellas obras relacionadas con el culto a los iconos cristianos veristas, propio del barroco hispánico (santas facies, verónicas o Ecce Homos) entre miembros de la élite urbana. Gonzalo Arias poseía “Una verónica en lámina de Roma rica y guarnecida en lugar de marco con sus pilares y frontispicio dorado de dos tercias de alto en la guarnición que procede de la almoneda del Señor Marqués de Guadalcazar”. AGN: *Inventario de bienes de Gonzalo...*, op. cit., f. 1177. A veces encontraron un camino hacia el Nuevo Mundo al ser requeridos por peninsulares como recuerdos de la tierra dejada atrás y protección ante la peligrosa perspectiva del viaje trasatlántico. Así se desprende de “La Virgen de los Reyes”, firmada por el sevillano Francisco Varela (Museo Pedro de Osma, 1644).



No eran, por lo general, composiciones de primera línea pero ayudaron a difundir iconografías fijas y por sus cualidades pictóricas (pinceladas, efectos lumínicos, brillos, reflejos en los paños, etc.) resultaron útiles en la transmisión de estilos concretos, mejor incluso que los grabados. Aunque a veces den forma a ciclos marianos o pasionarios, solía apostarse por figuras aisladas de impronta verista (*vera effigie*), que atraían la mirada, promoviendo el factor de la observación cercana inherente a su apreciación, imponiendo una concentración cuidadosa mediante sutiles efectos creativos y haciendo realidad la verdadera presencia divina<sup>1005</sup>. La combinación del metal con una técnica pictórica refinada y marcos profusamente ornamentados (oro, nácar, plata, etc.) reforzaría sin duda la preciosidad del objeto, aumentando su efecto devocional en los domicilios particulares. Sirva de muestra la pareja apostólica de san Pedro y san Pablo custodiada en la colección Gastañeta (Figs. 3 y 4).



Fig. 3. *San Pedro*, anónimo, c. 1780-1810, Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz



Fig. 4. *San Pablo*, anónimo, c. 1780-1810, Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz

<sup>1005</sup> BARGELLINI, Clara: "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n° 75, 1999, pp. 79-98. El retablo de San Pedro de Lima incluye dieciséis pinturas sobre cobre. El aparente desorden en la distribución y las dimensiones reducidas impiden que puedan contemplarse con detenimiento. En efecto, al ir dirigidas a un sector masivo, su presencia parecería responder al deseo de exhibir objetos preciosos incrustados en un marco suntuoso. Así, la técnica se asimiló a usos y percepciones diferenciadas según el tipo de público.



Prueba de este atractivo es que una gran mayoría de los inventarios las mencionan en amplia proporción. Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, III Conde de la Monclova y XVIII virrey del Perú (1705), reunió una lámina de la Virgen de Belén con marco dorado y bronceado<sup>1006</sup>; D<sup>a</sup> Leonor de Mujica y Rojas (1730), “dos láminas a bara de largo, dos tercias de ancho una de la Purísima y otra de la Virgen de la Misericordia con sus marcos dorados”<sup>1007</sup>; el I marqués de Casa-Concha (1742), “Veinte y siete láminas de bronce con marco de ébano de una vara, las doce de la vida de Cristo a cincuenta pesos cada una y las demás a quarenta pesos”<sup>1008</sup>; los marqueses de Torre Tagle (1761): “un santísimo Cristo, una lámina pequeña bajo de él romana con su vidriera y marco dorado de Nuestra Señora, San José y el Niño Jesús”<sup>1009</sup> y Juana de Orellana (1775) “una lámina de Jesús Nazareno con sus vidrieras marco de ébano con

---

<sup>1006</sup> AGN: *Inventario de bienes del III conde de la Monclova*. Protocolo de Francisco Sánchez Becerra, n° 955, 1705, f. 1735-1741v. Su testamento puede consultarse en: AGN: *Poder para testar del III conde de la Monclova*. Protocolo de Francisco Sánchez Becerra, n° 955, 1705, ff. 1146-1149. Para información bibliográfica acúdase a: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “La galería pictórica del III conde de la Monclova (1690-1705)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° 48, 2017, pp. 94-105.

<sup>1007</sup> AGN: *Inventario de D<sup>a</sup>. Leonor de Mujica*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 281, 1730, ff. 554-555v; f. 555. D<sup>a</sup> Leonor de Mújica y Rojas (1666-1726) ejerció como camarera de la virreina desde finales del siglo XVII. Aunque sean escasas las informaciones obtenidas en relación a su vida, podemos vincularla con una familia de origen italiano: los Candioti. En concreto, fue la esposa de Todor Candioti, hijo de Bernardo Candioti, comerciante residente en Cádiz al menos desde 1644, y Antonia Campini. D<sup>a</sup> Leonor se embarca con su esposo hacia Lima a mediados de 1715, acompañando al príncipe de Santo Buono, virrey del Perú, al que Teodoro servía en calidad de mayordomo, puesto que seguiría desempeñando hasta la subida al poder del virrey arzobispo Fray Diego Morcillo Pedro de Auñón (1720). Cfr.: N. CANDIOTI, Agustín: *Francisco Antonio Candioti y Zeballos. Primer gobernador independiente de Santa Fe. Su actuación durante el Virreinato del Río de la Plata y la Independencia Nacional*. Santa Fe, Academia Nacional de Agronomía y Veterinaria, 1960, pp. 11-12.

<sup>1008</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha y Salvatierra*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 302, 1741, ff. 95-113v; f. 107. José de Santiago-Concha y Salvatierra, I marqués de Casa-Concha (1667-1742), perteneció a un ilustre linaje de origen santanderino. Hijo de D. Pedro de Santiago-Concha y Santiago Colmenares, comerciante y proveedor general de la Armada del Sur, y de Doña Luisa Mayor Méndez de Salvatierra y Cabello, hija del corregidor Benito Méndez de Salvatierra e Isabel Cabello, ambos naturales de Salamanca, fue gobernador en Chile y Huancavelica, asesor del Tribunal de la Santa Cruzada, consejero del virrey marqués de Villagarcía y caballero de Santiago. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en...*, vol. I, *op.cit.*, pp. 129-132; RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Felipe V y la concesión...”, *op. cit.*, pp. 1068-1069 y LIRA MONTT, Luis: “La beca de colegial en los colegios mayores y seminarios reales de América como acto positivo de nobleza”, *Hidalguía*, n° 298-299, 2003, pp. 305-349; 340.

<sup>1009</sup> AGN: *Inventario de bienes de los marqueses de Torre Tagle*. Protocolos de Agustín Gerónimo de Portalanza, n° 871, 1761-1762, ff. 313-341; 338v. José Bernardo de Tagle-Bracho y Pérez de la Riva, I marqués de Torre Tagle, se trasladó a la Ciudad de los Reyes junto a su hermano Francisco, para ayudar a su tío con los negocios, logrando en relativo poco tiempo una cómoda prosperidad. Desposado en 1707 con Rosa Juliana Sánchez de Tagle, llegó a ejercer como comandante general de las expediciones del Mar del Sur (1725). Sus esfuerzos por expulsar a los piratas holandeses le valieron para recibir el título de marqués de Torre Tagle (1730). Cfr.: ESCUDERO ORTIZ DE ZEVALLOS, Carlos: “La familia Tagle Bracho del Perú: apuntes genealógicos”, *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, n° 20, 1994, pp. 79-93 y SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, Rafael: “Los montañeses en el Perú del siglo XVIII”, *BIRA*, n° 23, 1996, pp. 287-302. Véase también para la formación del mayorazgo y los cargos desempeñados en Lima: AGN: *Testamento del I Marqués de Torre Tagle*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 301, 1741, ff. 8-12v.

cantoneras y cuatro chapitas de plata”<sup>1010</sup>. Al finalizar este apartado, ofreceremos una relación porcentual sobre la distribución de lienzos y láminas en todas las pinacotecas consultadas.

Los cuadros religiosos, más allá de la preocupación por el decoro, se inscriben en el clima de religiosidad personalizada de la Contrarreforma europea, y con esa carga se integraron al mundo devocional capitalino durante el siglo XVIII. No obstante, los ideales de la Ilustración se dejaron sentir en el orbe eclesiástico limeño, propiciando cambios de sensibilidad. La segunda mitad de la centuria fueron años de revitalización del *arte sacra*, enfatizándose aquellas representaciones sentimentales que conectaran directamente con el espectador. Asimismo, se promovieron tanto advocaciones marianas como figuras del santoral que apelaban a la esfera de la belleza y ternura, volviendo a los cánones del Barroco clasicista italiano siempre combinados con la tradición local<sup>1011</sup>. La alteración de aquellas manifestaciones plásticas asociadas a la piedad popular fue posible tras el proceso reformista dirigido por el virrey Manuel de Amat y Junyet (1761-1776). La intención de someter el gobierno eclesiástico a los dictámenes cortesanos se manifestó a partir de tres hechos relevantes: la expulsión de los Jesuitas, la imposición del patronazgo real a la Iglesia, en su defecto también a la Inquisición, y la posibilidad de consultar lecturas anteriormente censuradas.

El catolicismo ilustrado afianzó un encuentro práctico entre la razón y la fe, rechazando un buen número de prácticas rituales propagadas tras el Concilio de Trento<sup>1012</sup> y “colaboró para que el alto clero y la elite criolla pudieran procesar formas eclécticas de entender las nuevas corrientes de pensamiento”<sup>1013</sup>. Sin embargo, el tono amable que el arte asumió, si bien tendió a desplazar y suavizar las imágenes

---

<sup>1010</sup> AGN: *Inventario de bienes de Juana de Orellana y Centeno*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, n° 1066, 1775, ff. 839-842v; f. 840. Según el inventario, Juana de Orellana casó en primera nupcias con Vicente Lee de Flores, hijo de Guillermo Lee de Flores e Isabel Francisca de Palacios, por segunda vez con Antonio Ignacio Mariátegui y Liernia (1740-1814), original de la Villa de Oñate en la provincia de Guipúzcoa, embarcándose a Perú en torno a 1760. Tuvo por padres a Baltazar de Mariátegui e Imáz, caballero de Santiago, y María Josefa de Liernia y Ayerbe. Para conocer en profundidad los detalles genealógicos de este personaje consúltese un testamento dejado por prevención debido a su regreso temporal a España: AGN: *Testamento de Antonio Ignacio de Mariátegui*. Protocolos de Félix García Romero, n° 492, 1786, f. 100 y ss.

<sup>1011</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Avatares del Bello Ideal. Modernismo clasicista *versus* tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”, en *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, pp. 113-159.

<sup>1012</sup> DE LA PUENTE Y BRUNKE, José: “El Mercurio Peruano y la religión” en *Anuario de Historia de la Iglesia*, n° 17, 2008, pp. 137-148; 140.

<sup>1013</sup> PERALTA RUÍZ, Víctor: “Las razones de la Fe, la Iglesia y la Ilustración en el Perú, 1758-1800”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M. J. Bustamante, 2015, pp. 179-204; 204.

dramáticas, no supuso que el gusto por lo patético desapareciera. Ello se refleja en los patrones adquisitivos y en otra serie de iniciativas, como el impresionante programa alegórico proyectado en la casa de ejercicios espirituales para mujeres de María Fernández de Córdoba (1757)<sup>1014</sup>. Los óleos sagrados localizados en los recintos domésticos de la élite criolla responden a una sensibilidad dual, a manera de un fermento en constante proceso de mutación, es decir, con los avances y retrocesos propios de una sociedad en transición.

La difusión de efigies milagrosas implicó que la Iglesia perdiera el control total que antes del Renacimiento detentaba sobre la imagería. El número de copias y versiones más o menos libres de ciertos personajes o fragmentos bíblicos llegaron a Sudamérica en grupos de réplicas producidas casi industrialmente por pintores anónimos. Al perder su vinculación con un lugar concreto y pasar a manos privadas, los nuevos poseedores extendieron su participación en el culto, salvando las correspondientes limitaciones geográficas. El éxito de estas representaciones descansaba en la fidelidad al original, persiguiéndose una asociación precisa entre la imagen y su prototipo. Bajo estas premisas realistas funcionaban las “esculturas pintadas”, género de gran arraigo en el Altiplano. Estos “trampantojos a lo divino”, por lo general esculturas de vestir, mostraban sobre lienzo bajo una apariencia verista aquellas tallas más veneradas, con el propósito de testimoniar el fervor que profesaban los comitentes hacia determinada advocación y trasladar sus poderes taumatúrgicos hacia el ámbito privado. La inclusión opcional de dorados no solo otorgaba mayor visibilidad sino que también aplanaba el resultado final, ofreciendo un aspecto más icónico que ilusionista.

Los atributos permitían al espectador de la época distinguirlas con facilidad. La documentación indica gran presencia de advocaciones asociadas a antiguas tradiciones lugareñas como la Virgen del Rosario de Lima, la de Pomata, vista siempre con corona o mitra papal plumífera, la de Copacabana, enclaustrada en su singular retablo barroco, y la de Cocharcas, bajo palio y rodeada por minúsculas escenas de sabor costumbrista que evocan la historias de sus milagros y peregrinaciones (Figs. 5 y 6). Francisca Josefa Vásquez (1722) entregó a su marido en concepto de dote un acervo pictórico con

---

<sup>1014</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas”, en *Amans artis, amans veritatis. Coloquio internacional de Arte en memoria de Juana Gutiérrez Haces*. México, UNAM e IIE, 2011, pp. 383-403.

cincuenta y tres piezas, valoradas en dos mil veintisiete pesos y cuatro reales, que integraban el “menaje de casa”<sup>1015</sup>. Entre los asuntos surgían “una imagen de Nuestra Señora de Pomata en cuatro pesos” y “una Virgen de pomata pequeña con su marco dorado en cinco pesos”<sup>1016</sup>. Gabriela de Azaña compró “una Nuestra Señora del Rosario de Pomata llana en cuatro pesos”<sup>1017</sup>, intuimos que de factura mediocre al emplear el apelativo “llana”, es decir, de ejecución rutinaria y sin aplicación de realces dorados<sup>1018</sup>. A la limeña Virgen del Rosario se encomendaban los creyentes en momentos delicados para que intercediera por su alma, adoptando la forma manejable de una lámina. Así, Rafael Salazar de Traslaviña (1776), por seleccionar a uno de muchos, poseía “una lámina de Nuestra Señora del Rosario con marco de plata”<sup>1019</sup>. Pero también localizamos “esculturas pintadas” mostrando a crucificados venerados en España y, en consecuencia, comisionados antes de partir al Nuevo Mundo. Faustino Álvarez

---

<sup>1015</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Vásquez de Velasco a José Félix Vásquez de Velasco*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 264, 1722, ff. 786-797v.; ff. 791-791v. José Félix, caballero de la Orden de Calatrava (1700), fue hijo de Thomas Joseph Vásquez de Velasco y Catalina Ortiz de Espinosa, casados el seis de enero de 1668. Intuimos que procedía de un linaje señero porque se desposó con la hija de Pablo Vásquez de Velasco, oidor de la Real Audiencia de Lima, en 1722 según recibo dotal. Cfr.: CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Caballeros de la Orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII*, t.I. Madrid, Hidalguía, 1986, pp. 49-51 y FLORES-ZÚÑIGA, Fernando: “La biblioteca del oidor doctor Don Pablo Vásquez de Velasco y Salazar (1720). un vistazo al acervo cultural barroco limeño”, *BIRA*, n° 34, 2007, pp. 21-43. Las cartas dotales despliegan cantidades asombrosas de alhajas con diversas pedrerías, trabajadas con perlas importadas y algunas de las piezas más ricas comisionadas en Europa. Seguían en importancia la plata labrada, esclavos, menaje doméstico, rentas de mayorazgos y encomiendas. En el caso de los objetos artísticos, poco frecuentes en los recibos dotales, hemos de pensar que se tratarían de bienes parafernales, los habidos como propios antes de la sociedad conyugal o durante ella a través de alguna herencia. El esposo recibía el derecho de manejarlos pero con la condición de no venderlos ni desvincularlos bajo castigo penal. Sobre la dote véase: RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: *Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima, PUCP, 2001, pp. 109-151 y TURISO SEBASTIÁN, Jesús: *Comerciantes españoles en la Lima Borbónica: anatomía de una élite de poder (1701-1761)*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2002, pp. 144 y ss.

<sup>1016</sup> AGN: *Carta dotal de...*, *op. cit.*, f. 791.

<sup>1017</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, *op. cit.*, f. 415v. Gabriela Josefa de Azaña casó en 1683 con Tomás de Mollinedo y Rado, Corregidor y Alcalde de Cuzco (1678), general y caballero de Santiago desde 1671. Cfr.: CÁRDENAS PIERA, Emilio de: *Caballeros de la Orden de Santiago, Siglo XVIII*, tomo VI. Madrid, Ediciones Hidalguía, 1994, p. 118.

<sup>1018</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. 1. Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982, pp. 204-206.

<sup>1019</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Salazar y Traslaviña*. Protocolos de Francisco Luque, n° 633, 1776, ff. 726-735; f. 727. Nuestro personaje fue un miembro del ejército (coronel del Regimiento Provincial de Dragones del Valle de Chíncha) que procedía del lustroso linaje Salazar y Muñatones. Sin ir más lejos, su padre era Andrés de Salazar y Muñatones (1691-1768), natural de Pisco y heredero de la hacienda de San José del valle de Cóndor dedicada a la producción vitivinícola. GUARDA, Gabriel: *La sociedad en Chile austral. Antes de la colonización alemana, 1645-1845*. Chile, Andrés Bello, 1979, p. 340.

ostentaba un lienzo “del Santo Cristo de Burgos de dos varas y media”<sup>1020</sup> y la marquesa Magdalena de Villela “un Santo Cristo de Burgos grande”<sup>1021</sup>.



Fig. 5. *Virgen del Rosario de Pomata*, anónimo, siglo XVIII, Convento de Santa Catalina, Cuzco

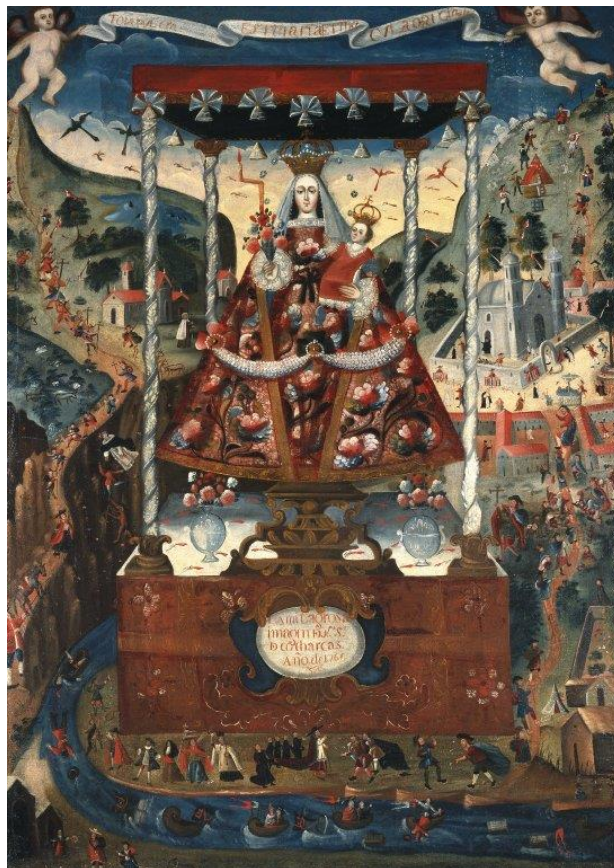


Fig. 6. *Virgen de Cocharcas*, anónimo, 1765, Brooklyn Museum

<sup>1020</sup> AGN: *Inventario de bienes de Faustino Álvarez*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, n° 302, 1742, ff. 287v-289; f. 288. Ignoramos las circunstancias que llevarían a este vallisoletano a trasladarse a la Ciudad de los Reyes, pero sabemos que el embarque hacia el Nuevo Mundo aconteció en el primer tercio del siglo XVIII porque ya se encontraba en la ciudad del Rímac para contraer matrimonio el diecisiete de abril de 1734 con María Francisca Ortiz de Foronda y Sánchez de la Barreda. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en...*, vol. I, *op. cit.*, p. 29. A su cuñado, Pedro Ortiz de Foronda le fue otorgado el título de I conde de Vallehermoso (1746), por lo que parece ser recayó en una familia pudiente. BARREDO DE VALENZUELA Y ARROJO, Adolfo y ALONSO DE CÁRDENAS Y LÓPEZ, Ampelio: *Nobiliario de Extremadura*, t. V. Madrid, Ediciones Hidalguía, 2000, p. 208.

<sup>1021</sup> AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de Villela y Mendoza*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 77, 1751, ff. 267v-271v; 270. Magdalena de Villela era una dama criolla cuyo linaje se remonta a Rodrigo de Esquivel, acompañante de Francisco Pizarro en la conquista del imperio incaico. CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Caballeros de la Orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII*, t. II. Madrid, Hidalguía, 1986, pp. 32-33. Fue hija de José Vicente de Villela y Esquivel, contador mayor de bienes de difuntos en Perú y Ana Josefa de Mendoza y de la Cueva. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la...*, *op. cit.*, pp. 38-39. Contrajo matrimonio, según el inventario, en 1711 con D. Pedro Antonio de Echave y Rojas, fiscal, oidor de la Real Audiencia y caballero de Alcántara. AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de...*, *op. cit.*, f. 267v.

El otro gran conjunto de composiciones marianas que fueron elaboradas fue el integrado por las advocaciones locales veneradas en España o en México. Las copias se efectuaban para reforzar la conexión con su lugar de procedencia, a pesar de que las reproducciones fueran incapaces de retener el prestigio o cualidades de los originales. Los mismos escritores enfatizan con relatos la tensión entre la intervención humana, arte e imágenes sagradas, mostrando que éstas poseen una serie de caracteres cambiantes que escapan a la creación humana e impiden unos resultados satisfactorios. Así lo describe el tratadista Vera Tassis en relación a Nuestra Señora de la Almudena: “Este repetido prodigio que sucede con nuestra gloriosa imagen confiesan los más célebres pintores, que consiste en que retocando el Divino Rostro, se halla diferente de cómo lo habían concebido antes; pues al parecer de todos, varían las facciones de un instante a otro, como lo pueden experimentar cuantos con atención la mirasen, y repetidas veces lo hemos visto”<sup>1022</sup>.

Gozaron de un carácter toponímico que evocaba a menudo la iglesia en la que recibían culto. Es el caso de la Virgen de la Antigua que aún conserva la catedral de Lima, copia de la pintura homónima venerada en Sevilla, y valorada desde antiguo por haber contribuido a la evangelización en el virreinato, o la Virgen de los Reyes, patrona de la capital hispalense estrechamente vinculada a los tiempos de la Reconquista (Fig. 7). La I condesa de Castillejo (1776) tenía “una Nuestra Señora de la Antigua con su ofa”<sup>1023</sup> y Antonio de Querejazu (1726), “otro [lienzo] con marco dorado de Nuestra

---

<sup>1022</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 241-251; 242.

<sup>1023</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa de Castillejo*. Protocolos de Francisco Luque, n° 633, 1776, ff. 678-699; f. 698v. Fue primogénita de la unión entre el Dr. Tomás Brun, marqués de Castelfuerte y alcalde de corte en la Audiencia Real de Lima y D<sup>a</sup>. Catalina Isidora de Carvajal, marquesa de Monterrico, IV condesa del Puerto, III condesa de Castillejo y patrona de la provincia franciscana de los Doce Apóstoles. Cfr.: MEDINA ZAVALA, José Toribio: *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1906, p. 68. Contrajo nupcias en 1741 con su primo segundo Fermín Francisco de Carvajal (1722-1797), I duque de San Carlos y Grande de España de primera clase. Cfr.: CADENAS Y VICENT. Vicente de: *Extractos de los expedientes de la Orden de Carlos 3º (1771-1847)*, t. VIII. Madrid, Hidalguía, 1985, p. 33. Fermín fue elegido Alcalde de Lima (1750) y correo mayor de Indias (1755), liderando la campaña contra los indios sublevados de Huarochirí como capitán de Caballería. Tales éxitos profesionales le facilitaron ser investido caballero de Santiago (1757) y ascendido a coronel. De regreso a Lima ejerció el patronato de la provincia franciscana y fue nombrado familiar del Tribunal del Santo Oficio. En las décadas de los setenta y ochenta del siglo XVIII, una vez fallecida su esposa, obtuvo los mayores reconocimientos por su notable trayectoria: comandante de los ejércitos reales (1771), mariscal de campo, grandeza de España de primera clase (1780), duque de San Carlos y teniente general. ZABALA MENÉNDEZ, Margarita: *Historia española de los títulos concedidos en Indias*, vol. II. Madrid, Editorial Nobiliaria Española, 1994, pp. 1033 y ss.



Señora de los Reyes”<sup>1024</sup>. A las advocaciones mencionadas podría sumarse, la Virgen de Atocha, la más antigua patrona de Madrid y protectora de la Monarquía durante el Antiguo Régimen, la Virgen del Carmen, alcaldesa perpetua de Lima e intercesora por las almas de los mortales, y la Virgen de los Dolores (Fig. 8). Ésta, normalmente dispuesta en pareja frente al *Ecce Homo* para generar un diálogo, alude al prototipo afligido de la *Mater Dolorosa*, ataviada con amplias vestiduras oscuras y herida en el corazón por siete punzantes cuchillos que recuerdan los tormentos pasionarios. El modelo, que en el contexto hispano alcanzó singulares creaciones, implicaba sentimentalmente al fiel pues indagaba en el dolor interno de la psicología femenina. Magdalena Brun (1776) fue propietaria de “una imagen de Nuestra Señora con el niño en brazos y el rostro moreno”<sup>1025</sup>, Manuel Isidoro de Mirones (1776) de una Señora de la Soledad<sup>1026</sup>, al igual que Ana Nicolasa de Castro (1768) con “un liencecito de Nuestra Señora de la Soledad”<sup>1027</sup>. Por su parte, Pablo de Matute (1790) ostentó “una lámina grande de Nuestra Señora del Carmen con marco de cristal guarnecido de plata”<sup>1028</sup>.

<sup>1024</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo*. Colección Moreyra, leg. 17-469, 1727, ff. 1-50, f. 33v. Antonio de Querejazu y Uribe nació en la Villa de Mondragón (Guipúzcoa) aunque falleció en Lima (1751). No tenemos constancia de en qué momento pudo emigrar a la Ciudad de los Reyes, aunque ya en Lima es nombrado mayordomo en la Hermandad de la Virgen de Aránzazu (1713), caballero de Santiago gobernador de Quijos y Macas y prior del Tribunal del Consulado de Lima (1724). DE LA PUENTE Y BRUNKE, José: “La cofradía de Aránzazu de los vascos de Lima”, en *Las huellas de América, actas del I Congreso Internacional: Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, pp. 103-113; p. 109. Contrajo matrimonio con Juana Agustina de Mollinedo, hija de los ya mencionados D. Tomás de Mollinedo y D<sup>a</sup>. Gabriela de Azaña y Llano-Valdés.

<sup>1025</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, *op. cit.*, f. 697v.

<sup>1026</sup> AGN: *Inventario de bienes de Manuel Isidoro de Mirones y Benavente*. Protocolos notariales de Felipe José Jávara, n<sup>o</sup> 554, 1776, ff. 129-131; 130v. Manuel Isidoro fue un alto funcionario criollo, hijo de los peninsulares Santiago Fernández de Mirones, capitán vizcaíno procedente del Valle de Trucios, y Francisca Inés Benavente Chávez, ambos embarcados a Perú, tal vez, sobre 1670 porque se casaron en el sagrario de la catedral de Lima en 1678. Ejerció numerosos cargos: oidor de la Audiencia de Panamá, (1710), oidor de la Audiencia de Charcas (1723), oidor en la Audiencia de Lima (1748) y consejero en la corte virreinal, circunstancia que podría explicar su gusto por las artes. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la...*, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>1027</sup> AGN: *Inventario de bienes de Ana Nicolasa de Castro*. Protocolos de Agustín Gerónimo de Portalanza, n<sup>o</sup> 872, 1768, ff. 955-956v; 956v. Fue una noble criolla, hija de los III marqueses de Villafuerte y desposada con Antonio de la Puente y Larrea (1735). Ana María tuvo hasta cinco hijos a los que enlazó con lustrosos linajes. El primero de ellos fue Lorenzo de la Puente y Castro (1742-1813), V Marqués de Villafuerte, casado en 1770 con María Micaela de Querejazu y Santiago-Concha. En segundo lugar nombraremos a María Constanza de la Puente y Castro, casada con Juan José de la Puente e Ibáñez de Segovia, alcalde del Crimen (1747), oidor de la Real Audiencia de Lima, consejero honorario del Real Consejo de Indias, tras renunciar al puesto de oidor en Chile, V marqués de Corpa (1776) y caballero de Calatrava (1783). A continuación le siguió Rosa de la Puente y Castro casada con Felipe Sancho-Dávila y Castro, I Marqués de Casa Dávila (m. 1812), Josefa de la Puente y Castro desposada con José de Querejazu y Santiago-Concha (1749-1792), I Conde de San Pascual Bailón y Alcalde de Lima (1772), hijo del mencionado Antonio Hermenegildo, y finalmente, Juan Esteban de la Puente y Castro (1743-1784), Caballero Supernumerario de la Orden de Carlos III de España (1783), Alcalde Ordinario del Cabildo de Lima (1776), abogado y doctor en ambos derechos por la Universidad de San Marcos y



Fig. 7. *Virgen de la Antigua*, anónimo, mediados del siglo XVI, Basílica Catedral de Lima



Fig. 8. *La Dolorosa*, anónimo, primera mitad del siglo XVIII, Iglesia de San Pedro de Lima

Paralelamente fueron llegando pinturas estrechamente ligadas con las emergentes identidades criollas de la Nueva España, reconocibles por sus temas localistas. Nos referimos al icono emblemático de México por excelencia, la Virgen de Guadalupe, difundida por medio de estampas y copias importadas al menos desde mediados del siglo XVII (Fig. 9). Algunos lienzos se hallan en las pinacotecas de los

---

miembro del Tribunal de la Inquisición de Lima, casado en primeras nupcias (1784) con Constanza de la Puente Ibáñez de Segovia y de la Puente Castro y, una vez fallecida, con Petronila Bravo de Lagunas Castilla y Zavala (1787), II Marquesa de Torreblanca y hermana de Pedro José Bravo de Lagunas. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la...*, op. cit., pp. 108-110.

<sup>1028</sup> AGN: *Autos seguidos por Bartolomé Matute, albacea, tenedor de bienes y heredero de Pablo Matute, su hermano, Fundidor Mayor de la Real Casa*. Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 289, n° 2573, 1790, ff. 1-50v; 30v. Pablo de Matute y Melgarejo tuvo por esposa a Micaela de Oyague y Sarmiento, dama de alta alcurnia que pertenecía al Condado de Portillo, un consagrado linaje de origen gallego creado a partir del título nobiliario otorgado en 1670 por Carlos II. Sus aspiraciones de ascenso social se vieron consumadas en al ser nombrado como fundidor mayor de la Real Casa de la Moneda, profesión ejercida hasta su fallecimiento.



virreyes, comprados seguramente durante el ejercicio del poder o al trasladarse de sede gubernamental<sup>1029</sup>. Entre el menaje del duque de la Palata aparecía una Virgen de Guadalupe, “la mexicana”<sup>1030</sup> y en el del III conde de la Monclova, con anterioridad en la Nueva España, “dos lienzos de Nuestra Señora de Guadalupe grande y otro pequeño”<sup>1031</sup>. Hasta ahora se ha pensado que el ingreso oficial de las guadalupanas al culto público coincidió con su solemne proclamación como patrona de México por el papa Benedicto XIV (1754)<sup>1032</sup> pero, a juzgar por su presencia anterior en las casas limeñas, tal vez convendría retrasar esa fecha.



Fig. 9. *Virgen de Guadalupe*, José Juárez, 1656, Convento de la Concepción, Ágreda (Soria)

En efecto, Gabriela Josefa de Azaña (1726) conservaba “otra [lámina] de Nuestra Señora de Guadalupe de México con su marco dorado en ocho pesos”<sup>1033</sup>, el IV conde de la Monclova (1736), quizás heredado de su padre, “un lienzo con hoja de

<sup>1029</sup> Véase una relación de los mismos en: LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Historia general del Perú. El virreinato*, t. V. Lima, Editorial Brasa, 1994, pp. 49-50.

<sup>1030</sup> JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael: “La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, pp. 113-128; 124.

<sup>1031</sup> AGN: *Inventario de bienes del Conde de la...*, op. cit., f. 1740.

<sup>1032</sup> Wuffarden, Luis Eduardo: “Presencia de la pintura novohispana...”, op. cit., p. 164.

<sup>1033</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., f. 416.

laurel dorada de Nuestra Señora de Guadalupe cerca de dos varas de alto”<sup>1034</sup>, y Faustino Álvarez (1742), “una dicha [lámina] de la Virgen de Guadalupe”<sup>1035</sup>. A lo largo del siglo XVIII el caudal y aprecio hacia las iconografías mexicanas se incrementa entre los grupos cultos y urbanos favorecido por el clima ilustrado que implicó un acercamiento a las realidades americanas. El inventario de Juan Agustín de Frade (1766) recoge “un liencecito de Nuestra Señora de Guadalupe, pintura de México, de dos tercias de alto y más de una de ancho con su marquito dorado tres pesos”<sup>1036</sup> y el de Nicolás de Tagle Bracho (1775) otro ejemplar enmarcado en carey<sup>1037</sup>.

El protagonismo de María al interior de los domicilios mediante figuraciones aisladas entronca con aquella vía dulce de la piedad dieciochesca. La Virgen había sufrido continuos ataques durante la Reforma luterana y, en consecuencia, la Iglesia católica reivindicó aquellas peculiaridades que los protestantes le negaban, definiendo su posición doctrinal respecto a los misterios más polémicos del dogma a través de imágenes definidas. La iconografía inmaculista conoció entonces un enorme éxito,

<sup>1034</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero*. Protocolos notariales de Francisco Estacio Meléndez, n° 352, 1736, ff. 877-893v; f. 885. Antonio Portocarrero, heredó como primogénito el título de conde de la Monclova y Grande de Castilla, creado por Felipe III a favor de su bisabuelo. Contrajo nupcias con la granadina María Francisca de Pallares que murió al dar luz a su hijo, José Antonio Lorenzo. Éste trabajó como juez comisario de la media anata en el Perú y fue nombrado caballero de Santiago (1742). CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, t. III. Madrid, Ediciones Hidalguía, 1978, pp. 197-198.

<sup>1035</sup> AGN: *Inventario de bienes de...*, *op. cit.*, f. 288.

<sup>1036</sup> AGN: *Tasación de bienes de...*, *op. cit.*, f. 166v. Agustín de Frade, oficial de las cajas de la Ciudad de los Reyes y caballero de campo de su majestad, casó con la dama criolla Rosa Ilarduy Martínez de Saavedra, hija del receptor del Santo Oficio Manuel Ilarduy, recibiendo una cuantiosa dote de sesenta y dos mil pesos, superando a ilustres linajes como el de los Sancho-Dávila. Concretamente, percibió no solo dinero en efectivo sino también partidas de diferentes conceptos: treinta mil pesos en moneda tallada, diez mil en diamantes, plata labrada y menaje de la casa y doce mil como mejora. PÉREZ LEÓN, Jorge: “El éxito social entre los emigrantes peninsulares en el Perú: integración, prestigio y memoria”, *Cuadernos dieciochistas*, n°15, 2014, pp. 241-275; p. 248. Originario de Ledesma, población salmantina, se embarcó hacia América en noviembre de 1752, según un expediente de información y licencia de pasajero, conservado en el Archivo de Indias, junto con dos criados llamados Bernabé López de Olano de diecinueve años, natural de Laguardia (Álava) y Manuel de Belaunde, de veintidós venido de San Clemente de Obaldía (Álava): “El rey manda que Vuestra Excelencia permita que D. Juan Agustín Frade y Sierra Caballerizo de Campo de Su Majestad y recto oficial Real de sus Cajas de Lima se embarque para su destino en la primera ocasión que se le proporcione, llevando un criado blanco y dos negros y los baúles de ropa de su uso”. AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero de Juan Agustín de Frade*. Contratación, leg. 5494, n° 2, r. 29, 1752, f. 29.

<sup>1037</sup> AGN: *Inventario de bienes de Nicolás de Tagle Bracho*. Protocolos de Felipe José de Jávara, n° 558, 1774-1775, ff. 428v-431v; f. 429. Nicolás de Tagle Bracho, II conde de Casa Tagle de Trasierra y natural de Buenos Aires, fue hijo del navarro D. Simón de Tagle Bracho que pasó al Río de la Plata a comienzos de la centuria, y auspiciado por su hermano, Juan Antonio, se radicó en Santa Fe. En 1713 contrajo matrimonio con Josefa de Izca, dama criolla e hija del peninsular Pedro de Izca y de Mariana Márquez Montiel. Compró una regiduría en el cabildo, siendo regidor perpetuo desde 1713, y ocupó luego varios cargos como procurador, alcalde y defensor de menores. GUERRERO ELECALDE, Rafael y TARRAGO, Griselda: “La certera espacialidad de los vínculos. Los Tagle Bracho entre la Montaña, Lima y el Río de la Plata (primera mitad del siglo XVIII)”, *Prohistoria*, n° 18, 2012, pp. 1-24; pp. 17-18.

superando a otras representaciones teológicamente más elaboradas que no respetaban los comportamientos afectivos del público (Fig. 10). Sin perder su delicadeza emocional, la madre de Dios fue desprendiéndose de los fondos alegóricos (*Tota Pulchra*), quedando como única representación, sencilla e inmediata, de su limpia concepción. Localizada en las pinacotecas a veces bajo el apelativo de “Purísima”, proclamaba a los visitantes fidelidad al régimen monárquico ya que la misma Corona promovió incesantemente su culto. Beatriz Ibáñez de Segovia (1734) acompañó “otro [lienzo] de la Purísima grande y nuevo con ofa de laurel” con dos cuadros de la Ascensión y la Encarnación, episodios milagrosos que fundamentaban la tesis inmaculista<sup>1038</sup>. El I conde de Monteblanco (1764-1768) ornamentó su oratorio con “una imagen de la purísima Concepción de mano de Lozano en doscientos”<sup>1039</sup> y Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) hizo lo propio con “una purísima concepción coronada de plata”<sup>1040</sup>.

<sup>1038</sup> AGN: 3° inventario de bienes de Beatriz Ibáñez de Segovia. Protocolos notariales de Pedro de Espino Alvarado, n° 290, 1734, ff. 835v-841v; ff. 836-837. Procedía de una reputada y poderosa familia de la élite (hija de la I marquesa de Corpa) en la que además algunos de sus más distinguidos integrantes gustaban de reunir pinturas. Verse rodeada de obras artísticas desde joven le inspiraría a continuar con una costumbre que demostraba ser efectiva como método de ascenso social.

<sup>1039</sup> AGN: Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y..., op. cit., f. 1033. D. Agustín de Salazar contrajo primeras nupcias en Lima con Mariana de Ayesta e Ytulain (1740) y, una vez fallecida, con la criolla María Francisca Gabiño y Riaño (1746), engendrando tres hijas: María Rosa, segunda condesa de Monteblanco, heredera del mayorazgo y casada con Fernando Carrillo de Albornoz, sexto conde de Montemar; María Josefa Petronila y Joaquina Juana. Ejerció altos cargos entre los que destacan: capitán de arqueros del virrey, coronel de milicias de Santiago de Almagro, comisario de caballería, alcalde provincial de la Santa Hermandad de la Villa y Puerto de Pisco y alcalde ordinario durante las desastrosas circunstancias del terremoto de 1746. Los esfuerzos que desplegó en organizar a la población y reconstruir la ciudad durante el gobierno del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (1688-1767), le permitieron ser valedor del título de conde de Monteblanco (1755) e investirse caballero de Santiago (1753). Una vez colmadas sus aspiraciones nobiliarias fundó un mayorazgo, definió el escudo e hizo inventario de los bienes que debían ser vinculados. AGN: Testamento de Agustín de Salazar y Muñatones. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, n° 80, 1757, f. 253 y RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Grandes propietarias del Perú virreinal: las Salazar y Gabiño”, en *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Lima y México, Fondo Editorial de la PUCP y el Colegio de Michoacán, 2005, pp. 311-328; p. 314. Sobre la fundación del mayorazgo: AGN: Fundación del mayorazgo de Monteblanco. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, n° 80, 1757, f. 209v y ss., y SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo: *Mis antepasados: genealogía de las familias Swayne, Mariátegui, Mendoza y Barreda*. Lima, Tipografía Peruana, 1951, pp. 525-532.

<sup>1040</sup> AGN: Inventario de bienes de Cristóbal Francisco Rodríguez. Protocolos Notariales, Temporalidades-Inventarios, n° 4, doc. 10, leg. 4, cuad. 83, 1789, ff. 1-56; 1v. Los escasos datos que conocemos sobre Francisco Rodríguez proceden de la referencia citada. Dicho documento no arroja nombres de herederos, aunque sí nos indica que ejerció como alto funcionario de gobierno en el cargo de Director General de Temporalidades. La Real Junta de Temporalidades inició sus actividades en el año 1767, tras la expulsión de los Jesuitas del Perú, siendo el organismo encargado de administrar y rematar en subasta pública los bienes confiscados a los miembros de la Compañía. SITJÁ PRATS, Jesús: “Prefilatelía colonial del virreinato del Perú. El archivo «Don Cristóbal Francisco Rodríguez, Director General de Temporalidades de Lima»”, *A.I.E.P.*, n° 10, 2007, pp. 1-9.

En cambio, otras veces sostiene cálidamente al Niño Jesús<sup>1041</sup>, se representa junto a otros santos en *sacra conversazione*, o protagoniza diversos episodios sobre su vida integrados en ciclos narrativos compuestos de hasta catorce lienzos, enfrentados y distribuidos quizás en dos parejas de siete. Las series narrativas más copiosas eran menos frecuentes por razones espaciales pero, no obstante, quedan algunos testimonios que indican como el número de componentes solía ser flexible. El capitán Lorenzo Ventura (1748), menciona “cinco lienzos de la vida de la Virgen, cada uno de una vara y cinco de más de alto y de ancho media vara y de más, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas”<sup>1042</sup>. María Josefa de Negreiros (1771-1772) contaba con “catorce lienzos de la vida de Nuestra Señora con ofa de laurel medianas a tres pesos”<sup>1043</sup>, y el I conde de Monteblanco (1764-1768), “doce láminas flamencas con marcos de ébano de la vida de la Virgen a cien pesos cada una”<sup>1044</sup>. Asimismo, localizamos fragmentos neotestamentarios que no conforman aparentemente una unidad: la Visitación, Ascensión, Anunciación, Encarnación, Coronación, Desposorios, la Huida a Egipto, etc.<sup>1045</sup> (Fig. 11).

<sup>1041</sup> “Otro dicho de Nuestra Señora de Belén de Quito con su marco dorado y la imagen en su vestido dorado en veinticinco pesos”. AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, *op. cit.*, f. 415v; “Por otra dicha de Nuestra Señora de Belén pintura en lienzo con marco de ébano y vidriera quebrada de una vara de alto y tres cuartas de ancho, veintiséis pesos”. AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, *op. cit.*, f. 166v y “una lámina grande de Nuestra Señora de Belén de vara y media de alto con marcos barnizados de color salón y sus molduras”. AGN: *Inventario de bienes de Lázaro de Lara*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, n° 1081, 1789, ff. 841v-850v; f. 847. No poseemos la suficiente información para trazar un recorrido por la biografía de D. Lázaro de Lara, excepto que falleció aproximadamente en 1789, según el inventario de bienes practicado ante el escribano Valentín de Torres Preciado. Esto nos acerca a un individuo que debió nacer en el primer tercio del siglo XVIII y contraer matrimonio, acaso a mediados de la centuria, con D<sup>a</sup>. Mariana Garazatua, intuimos que en Lima, dónde se instalaría definitivamente hasta su muerte. Engendró una única hija, D<sup>a</sup>. Juana de Lara y Talavera, nombrada albacea en el documento notarial junto a su mujer. *Ibid.*, f. 841v.

<sup>1042</sup> AGN: *Inventario de bienes de Lorenzo Ventura Fernández*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, n° 75, 1748, ff. 37-38v. Las fuentes consultadas solamente podrían confirmar, con las reservas oportunas, que permaneció soltero durante toda su vida, muriendo sin descendencia, y que no fue investido caballero.

<sup>1043</sup> AGN: *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros*. Protocolos de Juan Thenorio Palacios, n° 1018, 1771-1772, ff. 507-513; f. 509v. Su padre, Jorge de Negreiros y Silva de origen sevillano, fue capitán general, corregidor y justicia mayor en San Marcos de Arica (Chile) y I marqués de Negreiros. RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Felipe V y la concesión...”, *op. cit.*, p. 1069. María Josefa acabaría desposada con el escribano público Valentín de Torres Preciado, falleciendo sin descendencia. “Valentín de Torres Preciado Albacea y Tenedor de Bienes de María Josefa Negreiros, mi mujer legítima (...) habiendo nombrado perito por mi parte (...) se nombra por tasador a D. Agustín Ordóñez Corredor de Lonja de esta ciudad (...) y aceptó el dicho nombramiento y juró por Dios Nuestro Señor y una señal de Cruz, según derecho de hacer bien y fielmente tasación a su leal saber y entender sin agravios (...)”. AGN: *Tasación de los bienes de María...*, *op. cit.*, ff. 507-508.

<sup>1044</sup> AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y...*, *op. cit.*, f. 1033v.

<sup>1045</sup> “Otro dicho en tabla con su marco negro de la Visitación de Santa Isabel”. AGN: *Inventario de bienes de Juan Fernández de Valdivieso*. Protocolos notariales de Francisco Estacio Meléndez, n° 352, 1736, ff. 1442-1447v; “Dos lienzos iguales uno de La Encarnación”. AGN: *Inventario de bienes de Faustino...*,

Pensados también para la práctica piadosa fueron los óleos de santos y santas, a los que se les confería un significado modélico. Sus vidas, dignas de admiración relataban sucesos virtuosos y de una dificultad superior a la accesible, a veces coronados con el martirio. En puridad, la estructura interna de las hagiografías tenía por objetivo la imitación de Cristo, cuya vida evangélica refundan una y otra vez los santorales, ofreciéndolo como patrón ético reconocible para el fiel. Estos paradigmas fueron recopilados en repertorios populares que en ocasiones pasaron a engrosar las bibliotecas, manteniendo informando al dueño de la casa. Por ejemplo, Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) guardaba “un cuadernillo de santos nuevos”, complementado por una pinacoteca de carácter sagrado, siguiendo los criterios de un individuo en que, al parecer, su selectivo gusto artístico convivía con una fe profunda y viva<sup>1046</sup>. Combinar la palabra escrita con la obra gráfica resultaría una estrategia efectiva para mejorar el ejercicio devocional cotidiano. Así, Pablo de Matute (1790) compró algunos tomos teológicos que sumó a una Virgen del Carmen y al arcángel San Miguel, entre otros, demostrando que a finales de la centuria aún se guardaba intensamente el sentimiento barroco<sup>1047</sup>.

Entre los representantes más renombrados del renovado empíreo de héroes cristianos en un contexto de exaltación espiritual encontramos a los apóstoles (santo Tomás, san Juan, San Judas, etc.), Doctores de la Iglesia (san Ambrosio, san Antonio de Padua, san Alberto Magno, etc.), a veces reunidos<sup>1048</sup>, los apóstoles san Pedro y san

---

*op. cit.*, f. 288v, etc. Juan Fernández de Valdivieso tuvo por padres al alférez real D. Sebastián Fernández de Valdivieso, natural de Burgos, y María Saenz de Robledo, ambos con casas y solares en la península, conocidos e infanzonados. Nuestro hombre ejerció como obispo de Valladolid antes de partir hacia el virreinato peruano. Una vez instalado en la ciudad del Rímac trabajó de capitán, comerciante y corregidor, demostrando ser un individuo polifacético al ser capaz de ejercer cargos de tan distinta naturaleza. Su paso a América junto con un criado llamado Francisco García se recoge en AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero de Juan Fernández de Valdivieso*. Contratación, leg. 5481, N. 2, R. 14.

<sup>1046</sup> AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal...*, *op. cit.*, ff. 44v-45. Prueba de este fervor es la existencia de ciento sesenta y cuatro láminas junto a nueve lienzos sobre la vida de santa Catalina, un apostolado completo o una vida de María repartida en diez cuadros. Véanse los ff. 1, 1v y 3v.

<sup>1047</sup> “Tomo en folio Grandeza del Alma”, “dos ídem el gozo de sí mismo”, “uno dicho, la religión del hombre”, “el amigo espiritual”, “Vida de Escoto”, “tres obras de Sor Juana”, “Manual de Ejercicios Espirituales”, etc. *Autos seguidos por Bartolomé Matute, albacea...*, *op. cit.*, ff. 21, 23v, 25 y 25v. Las pinturas se recogen en el f. 30v.

<sup>1048</sup> “Los quatro Doctores de una y quarta de alto y de ancho menos, pintura del Cusco y su hoja de laurel” y “diez y seis lienzos de medio cuerpo de los Doctores de la Iglesia con sus marcos dados de barniz y dorados”. Cfr.: AGN: *Inventario de bienes de Lorenzo Ventura...*, *op. cit.*, ff. 37-38v y AGN: *Inventario de bienes de Ana Josefa Martínez de Robles*. Protocolos de Francisco Luque, nº 168, 1770, ff. 121-122v; f. 122. Ana Josefa estuvo ligada al poderoso clan de los Salazar y Muñatones tras contraer matrimonio con Andrés de Cayetano Salazar y Muñatones (1735). Cfr.: LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en...*, vol. I, *op.cit.*, p. 67.



Pablo, colgados en pareja, y mártires canonizados (san Lorenzo, san Andrés, san Sebastián, santa Catalina, san Juan Bautista, san Bartolomé, etc.,) captados en pleno sacrificio. Por supuesto, se tratan de pinturas en serie que sólo en momentos puntuales parecen ofrecer resultados estéticos superiores a la media, como indica Juan Agustín de Frade con “otro [lienzo] de igual tamaño del martirio de San Andrés, mejor pintura, veinte pesos”<sup>1049</sup>. El resto se trabajarían bajo estándares prefijados de discutible calidad, buscando colmar las exigencias preferentemente devocionales de sus propietarios.



Fig. 10. *La Inmaculada Concepción*, anónimo, c. 1630-1650, Iglesia de San Pedro de Lima



Fig. 11. *La Anunciación*, anónimo, primera mitad del siglo XVIII, Colección Barbosa Stern

Gabriela Josefa de Azaña (1726) reunió “trece apóstoles y Nuestro Señor, catorce, de medio cuerpo con sus marcos dorados a ocho pesos cada uno, ciento doce pesos”<sup>1050</sup> y Juana de Orellana (1775), “doce lienzos grandes del Símbolo del Credo”, quizás reproduciendo un conjunto similar al custodiado actualmente en la Catedral de Lima, elaborado durante el siglo XVII a partir de los modelos grabados de Hendrick Goltzius<sup>1051</sup>. María de Oyague (1719) poseía “dos lienzos, el uno de San Pedro y el otro

<sup>1049</sup> AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 166v.

<sup>1050</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., f. 415v.

<sup>1051</sup> AGN: *Inventario de bienes de Juana...*, op. cit., f. 839v. Los apóstoles individualizados son presentados de medio cuerpo y acompañados de sus atributos, como recurso para explicar el “Credo Corto”, cuyo texto es recogido en el sector inferior de cada pintura. Dicha oración se piensa que fue formulada por los discípulos de Jesús, tras la Ascensión, diferenciándose así del “Credo Largo”,

San Francisco de Paula en tres cuartos de alto y media vara de ancho con marcos dorados anchos”<sup>1052</sup>, Francisca Josefa Vásquez (1722) “un San Pablo y San Pedro de cuerpo entero”<sup>1053</sup> y Beatriz Ibáñez de Segovia (1734), “otro de la Conversión de San Pablo apaisado con ofa de laurel”<sup>1054</sup>. Finalmente, Ana Nicolasa de Castro (1768) registró un “San Lorenzo con marco dorado”<sup>1055</sup>, Faustino Álvarez (1742) “un lienzo igual de San Sebastián”<sup>1056</sup> y el I marqués de Santa María de Pacoyán (1741) “cuatro lienzos grandes, el uno de los Desamparados, el otro de la Magdalena, el tercero de las llagas de San Francisco y Santa Catalina de Siena, el cuarto de San Jerónimo”<sup>1057</sup> (Fig. 12).

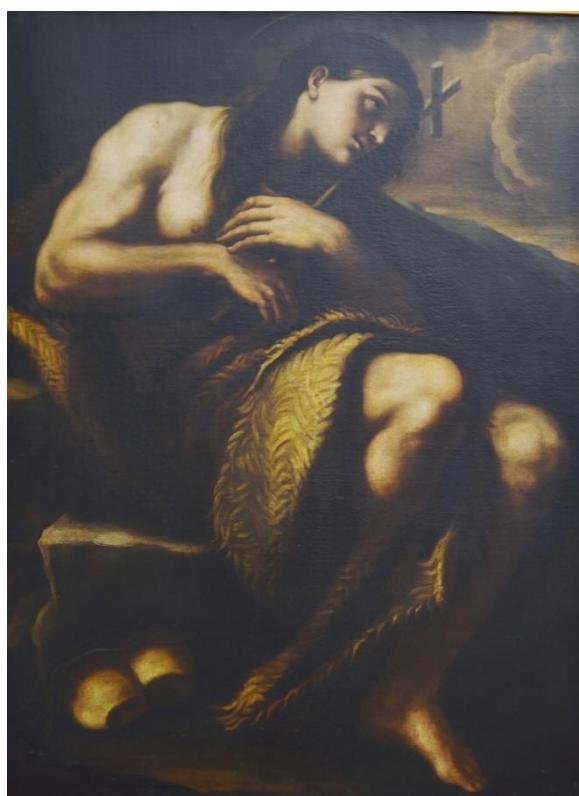


Fig. 12. *La Magdalena*, anónimo, primera mitad del siglo XVII, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

---

procedente del concilio de Nicea y atribuido a san Atanasio. La presentación del colegio apostólico, acompañado de filacterias, donde se disponía una frase del Credo asociada a cada personaje, fue muy representado a lo largo de la Historia del Arte, apareciendo en los basamentos que soportan la mazonería de los retablos, en mosaicos paleocristianos o durante el medievo en sepulcros y cruceros catedralicios. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: “La serie de los apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas”, *BROCAR*, n° 32, 2008, pp. 191-218; pp. 192-194.

<sup>1052</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de Oyague*. Protocolos de Gregorio de Urtazo, n° 115, 1719, ff. 96-98v; f. 97v.

<sup>1053</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Vásquez...*, op. cit., f. 791v.

<sup>1054</sup> AGN: *3° inventario de bienes de Beatriz...*, op. cit., f. 836v.

<sup>1055</sup> AGN: *Inventario de bienes de Ana...*, op. cit., f. 490.

<sup>1056</sup> AGN: *Inventario de bienes de Faustino...*, op. cit., f. 288v.

<sup>1057</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 490.

Con el fin de evitar ambigüedades o tergiversaciones, los predicadores tuvieron la firme voluntad de regular la representación artística de los santos, fórmula clara de cohesión e identidad. La claridad y la verosimilitud se alzaron como ramas mayores del decoro, según quedó postulado por el Concilio de Trento<sup>1058</sup>. Además, uno de los conceptos más íntimamente ligado al despotismo ilustrado, la humildad, en el sentido de modestia personal, tiene su correlato en óleos sobre eremitas y fundadores de congregaciones católicas captados en meditación: san Jerónimo, parcialmente desnudo, en trance de autoflagelación y arrodillado; La Magdalena, icono de la pecadora arrepentida, san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán, san Juan de Dios, san Felipe Neri, san Pedro de Alcántara, san Francisco de Paula, san Agustín, san Cayetano, santa Teresa, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Gertrudis, etc. calzaban con el tipo de piedad caritativa que las autoridades defendían, basada en el servicio al prójimo, laboriosidad y continencia de los impulsos carnales<sup>1059</sup>.

Como verdadero signo de santidad dirigirían la vista a los cielos, identificando aquellos milagros vedados al común de los hombres. La mirada define, por su valor psicológico y sin la necesidad de otros elementos formales, un tipo iconográfico perfectamente delimitado. En esta órbita se introducen algunos cuadros: “un San Jerónimo de cuerpo entero”<sup>1060</sup>, “otro de la Magdalena en el tránsito”<sup>1061</sup>, “uno de la impresión de las llagas de San Francisco”<sup>1062</sup>, “otro dicho de Santo Domingo de Guzmán con su marco dorado y coronación”<sup>1063</sup>, “San Pedro de Alcántara mediano y

<sup>1058</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. LVI, n° 1, 1999, pp. 169-188; p. 172.

<sup>1059</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII”, en *El Perú en el siglo XVIII: La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M. J. Bustamante, 2015, pp. 423-447; p. 443.

<sup>1060</sup> AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena...*, *op. cit.*, f. 270.

<sup>1061</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Leonarda...*, *op. cit.*, f. 891v. Josefa Leonarda Román de Aulestia, marquesa consorte de Montealegre de Aulestia contrajo matrimonio con el extremeño Diego Antonio Sánchez de Aguilar. Fue hija de José Toribio Román de Aulestia, II Marqués de Montealegre de Aulestia, quien se desempeñó como maestro de campo, capitán de infantería española en el Puerto del Callao, capitán de caballos coraza en el Perú (1709) y secretario del Tribunal del Santo Oficio. VARGAS UGARTE, Rubén: *Títulos Nobiliarios en el Perú*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad Azángaro, 1948, pp. 24-25. Para más información sobre la rama de los Aulestia consúltese: RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Felipe V y la concesión...”, *op. cit.*, p. 1072 y TURISO SEBASTIÁN, Jesús: *Comerciantes españoles...*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>1062</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, *op. cit.*, f. 698.

<sup>1063</sup> AGN: *Autos seguidos por Josefa de Uricáin, viuda de Antonio Gálvez, albacea, tenedora de bienes y curadora de sus menores hijos sobre la facción de inventario y división y partición de sus bienes*. Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 294, n° 2634, 1791, ff. 1-34; f. 31. D. Antonio de Gálvez y Astete, comenzó con una carrera en el ejército, actuando de maestro de campo, para pasar a continuación a puestos de mayor enjundia dentro de la administración virreinal como alguacil mayor. En la fuente notarial, resuelta ante el Escribano Real Bartolomé García Blásquez, otorga el poder para testar a su



nuevo con ofa de laurel”<sup>1064</sup>, “otro ídem como el antecedente de Santa Teresa”<sup>1065</sup>, “un liensesito de una cabeza de Santa Gertrudis”<sup>1066</sup>, etc. La proliferación de dichos motivos permite entender mejor el vínculo de ciertos ilustrados con los hospitalarios de San Juan de Dios o con los padres de la Buena Muerte, así como la austeridad presente durante los entierros y honras fúnebres, reiteradamente exigida en los testamentos (Fig. 13)<sup>1067</sup>.



Fig. 13. *Santa Gertrudis*, anónimo, c. 1790-1805, Museo de Arte de Lima

legítima mujer, Doña Josefa de Oricaín, seguramente por el apellido procedente de una estirpe de comerciantes vascos que en algún momento del siglo XVII recalaría en Perú. Véanse los ff. 8-10.

<sup>1064</sup> AGN: *3º inventario de bienes de Beatriz...*, op. cit., f. 836v.

<sup>1065</sup> AGN: *Autos seguidos por Josefa de Uricaín, viuda...*, op. cit., f. 29.

<sup>1066</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio...*, op. cit., f. 885.

<sup>1067</sup> Sobre los testamentos y su influencia durante el Barroco limeño: BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad y Muerte en Lima (1670-1700)”, *BIRA*, n° 25, 1998, pp. 15-89 y “La experiencia de la muerte en Lima. Siglo XVII”, *Apuntes*, n° 31, 1992, pp. 81-101. Por ejemplo, Isabel Carrillo de Albornoz (1765) pide que “mi entierro se haga solo con un paño en el suelo y quatro velas y acompañe mi cuerpo la cruz alta, cura y sacristán de mi parroquia y el demás acompañamiento que tuvieren por conveniente, todo pagado de mis bienes” y el I conde de Montebanco (1764-1768) exige en sus últimas voluntades una ceremonia “sin túmulo ni otra pompa, en paño negro con cuatro luces que se me digan aquel día cien misas y al día siguiente se cante una misa y se digan otras cien misas rezadas”. Cfr.: AGN: *Poder para testar de Isabel Carrillo de Albornoz y de la Presa*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, n° 83, 1765, ff. 285-303; 286v y AGN: *Testamento de Agustín de Salazar...*, op. cit., f. 253. Isabel Carrillo de Albornoz, fue sobrina del II conde de Montemar y casó con el general D. Juan Bautista Palacios, caballero de Santiago y alcalde de la Santa Hermandad de Oñate. CERRO NARGÁNEZ, Rafael: “José Carrillo de Albornoz y Montiel, conde de Montemar: un militar andaluz entre Cataluña e Italia (1694-1725)”, *Pedralbes*, vol. II, n° 18, 1998, pp. 531-538.

En cuestión a la muerte, en la Lima del siglo XVIII se podían asumir actitudes tradicionales o suavizar su aspecto patético recurriendo a figuraciones consoladoras. María, en calidad de abogada de los hombres, san José y el arcángel san Miguel contribuyeron a aplacar el temor a los instantes finales. El padre putativo, guiando a Jesús por el camino de la vida, como colaborador en el misterio de la Encarnación o en solitario, adoptó tras el Concilio de Trento, en los pinceles de Murillo, Reni o Vouet, una apariencia juvenil, atractiva y rebosante de dignidad. En la Ciudad de los Reyes recibió culto como patrón de la Buena Muerte al concentrar su figura los caracteres asociados al buen cristiano (pobreza, humildad y castidad), según afirmaba el dominico Isolanus en la “Suma de los dones de San José” (1522)<sup>1068</sup>. El I conde de Vistaflorida (1791) reunió “un lienzo del Señor San José con su ofa de laurel dorada en seis pesos”<sup>1069</sup>, Pedro José Bravo de Lagunas (1765), “un lienzo de San José expirando con una técnica de buen azul”<sup>1070</sup> y Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) “un cuadro mediano de San José con el niño en los brazos”<sup>1071</sup> (Fig. 14).

A veces integra la alegoría de la Sagrada Familia, considerada por el catolicismo como símbolo terrenal de la Santísima Trinidad y ejemplo a seguir porque al nacer Jesús en el seno de un matrimonio, lo redimió y consagró, obteniendo el grupo familiar, algo del misterio sacro que le ayudó a permanecer unida, dotándola de crecimiento y

<sup>1068</sup> VALDIESO GONZÁLEZ, Enrique: “La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 36, 2008, pp. 9-32; p. 11.

<sup>1069</sup> AGN: *Inventario de bienes de los I condes de Vistaflorida*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1084, 1791, ff. 783-828; 792v. D. Juan Bautista de Baquíjano y Urigoen se trasladó a Lima como ayudante de Martín Celayeta sobre 1730 y contrajo matrimonio en 1746, a la edad de 45 años, con María Ignacia Carrillo de Córdoba y Garcés. Este casamiento convertiría a Baquíjano en cuñado del intelectual y presbítero Luis Carrillo de Córdoba, cuyo empleo de capellán mayor en el palacio virreinal debió resultar provechoso para el conocimiento de las modas, usos cortesanos y la relación con otros artistas. SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo: *Mis antepasados: genealogía...*, op. cit., pp. 584 y ss. D. Juan Bautista, falleció el 12 de junio de 1759 en el cuarto de estudio de su vivienda, ante el escribano Orencio de Ascarrunz, declarando estar “enfermo en cama” y siendo testigos Fray José de Ochagavía de la Orden de San Francisco, Juan Antonio Bustamente, el Dr. D. José Villareal, el licenciado Martín de Zevallos y D. Diego Roldán Orecenas. AGN: *Testamento del I conde de Vistaflorida*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 81, 1759, ff. 144v-146v; f. 146v. Tuvo siete hijos aunque su apellido se fue difuminando en el tiempo, al no casarse ninguno de los varones. Sin embargo, conviene destacar la eficacia demostrada por María Ignacia en la unión de todas sus hijas con prominentes comerciantes, condes y funcionarios de la corona, contribuyendo a afianzar el patrimonio de su marido hasta los 65000 pesos, dirigiendo las transacciones comerciales, adquiriendo nuevas estancias ganaderas y fundando un mayorazgo por escritura pública, ante el escribano Valentín Torres Preciado (1791). AGN: *Testamento de María Ignacia Carrillo de Córdoba, I condesa de Vistaflorida*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1084, 1791, ff. 137 y ss.

<sup>1070</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo...*, op. cit., f. 483.

<sup>1071</sup> AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal...*, op. cit., f. 1.

fecundidad<sup>1072</sup>. Por otro lado, merece la pena señalar a san Miguel, general de las huestes celestiales y rector de las almas durante el Juicio Final, cuya presencia fortalece la doctrina moralista del buen vivir, requisito indispensable para obtener la gracia divina. Debieron tratarse de representaciones a las que se les profesaba un especial cariño, como sugiere su origen cuzqueño y el hecho de que normalmente se haga el esfuerzo económico de enmarcarlos (Fig. 15).



Fig. 14. *San José con el Niño*, anónimo, siglo XVIII, Colección Casa Aliaga



Fig. 15. *San Miguel arcángel*, anónimo, primer tercio del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma

<sup>1072</sup> También María puede ser secundada por san Joaquín y santa Ana. Véase a modo ilustrativo el “San Joaquín, Santa Ana y Nuestra Señora, doce pesos” presente en la colección de Juan Agustín de Frade (1766). AGN: *Tasación de bienes de Agustín...*, op. cit., f. 167. Tal vez se tomara de referencia para su ejecución el lienzo ejecutado por Giordano hacia 1696 para la Iglesia de San Miguel de Cuéllar (Segovia), inspirado en un grabado de Schelte a Bolswert sobre composición de Rubens. HERMOSO CUESTA, Miguel: “Obras inéditas de Lucas Jordán en España”, *Artigrama*, n° 16, 2001, 387-401. La iconografía de la Sagrada Familia, dulce y de cariz sentimental, se ha encontrado entre los bienes del III conde de la Monclova (1705), Gabriela Josefa de Azaña (1726), el I marqués de Santa María de Pacoyán (1741), Ana Nicolasa de Castro (1768) y Lázaro de Lara (1789), entre otros. Asimismo, hay noticias de óleos sobre la Santísima Trinidad: “ocho lienzos apaisados de la vida de Tobías y un lienzo grande la Santísima Trinidad con marcos anchos” y “otro [lienzo] menor ídem de la Santísima Trinidad”. Cfr.: AGN: *Inventario de bienes de Mariana...*, op. cit., f. 184v y AGN: *Autos seguidos por Josefa de Uricáin, viuda...*, op. cit., f. 29.

Lorenzo Ventura (1748) obtuvo “otro [lienzo] de San Miguel de una vara de alto y tres cuartas de ancho, pintura del Cusco con hoja de laurel”<sup>1073</sup> y entre las posesiones de D. Antonio de Gálvez (1791) se recogen “otro de San Miguel de a media vara con su marco dorado y viejo” y “otro de San Rafael de dos baras de ancho y una de largo con su laurel dorado viejo”<sup>1074</sup>. El apelativo “viejo” aplicado al marco podría sugerir que ambas pinturas fueran heredadas, perteneciendo antaño, quizás, a una posible serie incompleta, hecho plausible si rememoramos la fortuna de la que disfrutaron las interpretaciones de los regimientos angélicos en el sur andino<sup>1075</sup>. Iniciadas en el último tercio del siglo XVII, los ciclos de arcángeles arcabuceros llegaron a su mayor grado de complejidad compositiva en la centuria siguiente. Para entonces, la capital se había hecho eco de su éxito, como demuestra la estampa de un interior limeño adornado con este tipo de imágenes, que Amédée-François Frézier incluyó en su libro de viajes por la América meridional<sup>1076</sup> (Fig. 16).



Fig. 16. *Un bello interior*, estampa calcográfica, 1716,  
Biblioteca Nacional de España

<sup>1073</sup> AGN: *Inventario de bienes de Lorenzo...*, op. cit., ff. 37v-38.

<sup>1074</sup> AGN: *Autos seguidos por Josefa de Uricáin, viuda...*, op. cit., ff. 31v y 32v.

<sup>1075</sup> MESA, José de, y GISBERT, Teresa: “Ángeles y arcángeles”, en *El retorno de los ángeles: Barroco de las cumbres en Bolivia*, cat. exp. París, Unión Latina, 1996, pp. 39-51; MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1992 y TORD, Luis Enrique: “Ángeles del Perú: una indagación iconográfica”, en *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 198-212.

<sup>1076</sup> FRÉZIER, Amédée-François: *El viaje de Amédée Frézier por la América Meridional*, ed. Luisa Vila Vilar. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991.



A finales del siglo XVII, el orgullo localista se expresó primordialmente a través de formas peculiares de religiosidad, gracias al arraigo de los cultos americanos y a la fama de las primeras figuras de santidad nacidas en el propio virreinato peruano. Este clima triunfalista culminó con la beatificación de santo Toribio de Mogrovejo (1680) y la canonización de santa Rosa de Lima, apenas nueve años antes. Tales acontecimientos proclamaban la incorporación definitiva del antiguo imperio incaico al cristianismo, una vez culminadas las campañas de extirpación de idolatrías (1649), y afirmaba las peculiaridades de un cuerpo social que de manera creciente comenzó a tener conciencia de grupo. Hasta entonces los criollos habían sido relegados a una condición secundaria por los llamados peninsulares, negándoseles el acceso a los altos puestos de la administración virreinal. Con la llegada de los borbones, el resentimiento producido por esa discriminación prendió y comenzó a gestarse una nueva historia en que determinados sectores subrayaban sus diferencias con España, apreciadas con absoluta claridad en el plano cultural de Lima ilustrada<sup>1077</sup>.

Así se entiende que María de Oyague (1719), quien debió ser testigo durante su madurez vital de este proceso reivindicativo, ostentara “dos [lienzos] de Santo Toribio y Santa Rosa de tres varas de alto y una vara y media de ancho”<sup>1078</sup>. La subida a los altares de Isabel Flores de Oliva se complementó con múltiples estudios sobre su vida para configurar una iconografía unitaria, siendo en la primera mitad del siglo XVIII cuando los milagros asociados a su biografía se asentaron en el imaginario colectivo y alcanzaron el punto más alto de consideración (Fig. 17). Buena prueba de ello son las múltiples series pintadas que decoraban las viviendas. Faustino Álvarez (1742) guardaba “una vida de Santa Rosa de Lima con quince lienzos de a dos varas de alto”<sup>1079</sup>, el I marqués de Casa-Concha (1742) “La Vida de Santa Rosa en doze lienzos con sus marcos dorados, diez y seis pesos cada uno”<sup>1080</sup> y Ana Josefa Martínez de Robles (1770) “seis lienzos grandes con sus marcos dorados y barnizados de la vida de

---

<sup>1077</sup> Se creó un sistema mixto que combinó los elementos propios de una sociedad castellana con una de castas “en las que el criterio étnico constituye el armazón esencial. El indígena era dentro de la pirámide social, el último elemento de la escala, junto con el negro esclavo”. Estamentos y pigmentación fueron los criterios de jerarquización, siempre flexibles y dependientes de la evolución demográfica de cada región. No obstante, todo análisis partirá de dividir la sociedad en dos grupos: República de Españoles e Indios, y aplicar a cada uno las pautas adecuadas, concretamente en relación al color de piel, linaje y posición socio-económica. AMORES CARREDANO, Juan: *Historia de América*. Barcelona, Ariel, 2006, p. 372.

<sup>1078</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de...*, op. cit., f. 97v.

<sup>1079</sup> AGN: *Inventario de bienes de Faustino...*, op. cit., f. 288.

<sup>1080</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago...*, op. cit., f. 107v.

Santa Rosa”<sup>1081</sup>. En estrecha relación los inventarios incorporan asuntos históricos esenciales durante la Evangelización como el desembarco de los primeros doce agustinos en Perú, también conocidos como “los doce de la fama”, relatado por Fray Antonio de La Calancha en su “Crónica Moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú” (1631)<sup>1082</sup>.



Fig. 17. *Santa Rosa de Lima*, José del Pozo (atrib.), c. 1810-1820, Museo de Arte de Lima

<sup>1081</sup> AGN: *Inventario de bienes de Ana Josefa...*, op. cit., f. 122v.

<sup>1082</sup> “Navegando de Panamá a Lima dejamos a nuestros religiosos, llegaron al Callao, puerto de Lima (...) quien duda que fue de nuevos tormentos al infierno su venida, pues vieron llegar la Compañía de Doce Capitanes del Cielo, que en la Naval el Perú habían de rendir al demonio y hacer tributarios de la fe infieles a millares (...) Luego que surgieron en el Puerto del Callao y se supo de su llegada en la Ciudad de Lima, se conmovió el puerto y la ciudad, porque antes de que ellos llegasen, se adelantó la fama de su gran virtud (...)”. CALANCHA, Antonio de la: *Crónica moralizada de la Orden de San Agustín en el Perú*, 1639, f. 137. Para conocer más a fondo bibliografía sobre la historia y empresas artísticas de los agustinos véase: GUTIÉRREZ ARBULÚ, Laura y CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier: *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. Real Monasterio San Lorenzo de El Escorial, EDES, 2012. Las fuentes documentales recogen “otros doce de la fama de cuerpo entero”. AGN: *Inventario de bienes de María Josefa de Orellana, I marquesa consorte de Corpa*. Protocolos de Juan Núñez de Porras, nº 801, 1718, ff. 615v-617v.; f. 615v. María Josefa de Orellana contrajo matrimonio en Lima con D. Luis Ibáñez de Segovia y Cárdenas, I marqués de Corpa, el seis de agosto de 1663. Estas referencias nos ayudan a determinar que pudo venir al mundo entre la década de los treinta o los cuarenta del siglo XVII, siendo hija de Sebastián Alonso Martín de Orellana, natural de Puebla de los Ángeles, y Gertrudis Godínez de Luna. AGN: *Testamento de María Josefa de Orellana, I marquesa consorte de Corpa*. Protocolos de Juan Núñez de Porras, nº 801, 1718, ff. 204-214 y LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en...*, op. cit., p. 293. Su marido, de origen madrileño, destacó como militar y funcionario. Los sesenta mil pesos desembolsados para pagar el título de marqués de Corpa los reunió ejerciendo varios puestos de prestigio como coronel de alemanes en Flandes, corregidor de Cuzco (1663), maestre de campo general en el Perú (1671) y gobernador de Huancavelica (1672). Igualmente, todo ello le dio la posibilidad de ser investido caballero de la Orden de Santiago. REZABAL Y UGARTE, José de: *Tratado del Real derecho...*, op. cit., p. 154 y SALAZAR Y CASTRO, Luis de: *Árboles de costados de gran parte de las primeras casas de estos Reynos, cuyos dueños vivían en el año de 1683*. Madrid, Imprenta de D. Antonio Cruzado, 1795, p. 60.

En el Barroco, la imagen de culto no se reconocía como una ilusión estética sino que era considerada como un instrumento de poder sobrenatural y como documento en un doble sentido: por un lado, probaban la existencia de una persona sagrada que había dejado su impronta en la tierra y, por otro, demostraban su atemporalidad ya que sus efigies continuaban obrando milagros. La plasmación más abstracta de esta tipología es la Santa Faz, que muestra sólo la cabeza de Cristo en rigurosa frontalidad. La función de este icono era única, rezar ante él, pues al carecer de elementos narrativos nada podía enseñar al iletrado pero sí sobrecogerle, en buena medida gracias a un recurso: la mirada que parecía seguir al espectador a cualquier lado que éste se volviera, penetrando con su poder omnímodo en los invisibles recodos del corazón humano (Fig. 18).



Fig. 18. *Santa Faz*, anónimo, siglo XVIII, Museo Pedro de Osma

El paño de la Verónica, modelo pictórico derivado de un relato apócrifo, gozó de una consideración equivalente a las reliquias al recrear la Encarnación: igual que Dios

se hace visible en Cristo, él se vuelve imagen imprimiendo su rostro sobre una tela<sup>1083</sup>. Los dos ejemplos encontrados, “otro [lienzo] de la Verónica con sus marcos dorados”<sup>1084</sup> y “Una verónica con su marco negro, un peso”<sup>1085</sup>, se tratarían de modelos ordinarios, ejecutados por algún artífice local que reinterpretaría las impresionantes versiones de Juan Sánchez Cotán, El Greco o Zurbarán. En estrecha relación, el *Salvator Mundi* muestra a Jesús usualmente de medio cuerpo, con el semblante situado en una vertical paralela al plano pictórico y conteniendo cualquier movimiento expresivo. Cuando aparecen las manos, éstas adoptan un leve gesto de bendición y apenas un libro o el orbe terráqueo sostenidos con la siniestra<sup>1086</sup>.

En otro orden de cosas, la piedad ilustrada de carácter cristocéntrica fomentó la circulación de ejemplares, en los que los pintores intentaban abandonar el patetismo del arte devoto anterior pero sin anular su trascendencia. Abundaron las representaciones de Cristo crucificado, sereno y de expresionismo atemperado, respondiendo en su confección a la preferencia limeña, desde comienzos del siglo XVII, por el afamado tipo físico sevillano. Indudablemente, en las escenas donde se muestra al Salvador padeciendo físicamente como hombre se subrayaría su rol redentor<sup>1087</sup>. La vida del Señor también se vio afectada por los designios trentinos, limitando su trayectoria vital a episodios culminantes, es decir, la Adoración de los Reyes y los pastores<sup>1088</sup>, cuando se reconoce públicamente el carácter divino de su misión, las apariciones milagrosas a sus discípulos, la expulsión de los mercaderes<sup>1089</sup>, Jesús entre los Doctores<sup>1090</sup>, las

<sup>1083</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: *Imágenes sagradas y predicación...*, op. cit., p. 374.

<sup>1084</sup> AGN: *Inventario de D<sup>a</sup>. Leonor...*, op. cit., f. 555.

<sup>1085</sup> AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos...*, op. cit., f. 55. La parca información documental sobre María de los Olivos y Cuenca nos impide elaborar un sucinto perfil biográfico. Solamente podemos afirmar que en 1738 era viuda de D. Francisco de Cuenca, quizás nacido en España. Consúltase el f. 54.

<sup>1086</sup> En las pinacotecas estudiadas son difíciles de localizar: “Un Salvador y cuatro doctores de la Iglesia”. AGN: *Inventario de bienes de Mariana Ibáñez de Orellana...*, op. cit., f. 184v.

<sup>1087</sup> “Un lienzo de Cristo crucificado de cuerpo entero” y “Un lienzo grande de la advocación del Señor Crucificado de dos varas y media de largo con su ofa de laurel dorado”, entre otros. Cfr.: AGN: *Inventario de bienes de Mariana Ibáñez de...*, op. cit., f. 184v, y *Autos seguidos por Josefa de Uricáin, viuda...*, op. cit., ff. 32-32v.

<sup>1088</sup> “Otro de la adoración de los magos grande y nuevo con ofa de laurel”, “un lienzo de la adoración de los reyes y está en el oratorio en el nicho del altar” y “Un lienzo de la adoración de los pastores en treinta pesos”. Cfr.: AGN: *3º inventario de bienes de Beatriz Ibáñez...*, op. cit., f. 836v., y *Carta dotal de Josefa Vásquez de Velasco...*, op. cit., ff. 791-791v.

<sup>1089</sup> “Otro [lienzo] cuando echó El Señor los judíos del templo”. AGN: *Inventario de bienes de Faustino...*, op. cit., f. 288v.

<sup>1090</sup> La Disputa entre los Doctores constituye el último de los relatos de la infancia de Jesús, recogido en el Evangelio de san Lucas, y la primera ocasión en la que se muestra su superioridad teológica y los comienzos de su actividad predicadora “Por otro lienzo de dos varas de alto y una quarta de ancho, la



Bodas de Caná<sup>1091</sup>, el Bautismo<sup>1092</sup> y la Pasión: la Última Cena, el Ecce Homo, Jesús atado a la columna, el Prendimiento, la Oración en el huerto de Getsemaní, la negación de san Pedro, el Descendimiento, la cena de Emaús, etc. Este grupo de imágenes narran los sucesos y sufrimientos protagonizados por Jesús entre la Última Cena y su resurrección, englobados en los evangelios dentro de la denominada *Passio Christi*. En los conjuntos pictóricos estudiados se alude con cierta frecuencia a tres momentos sucesivos, cuyo inherente dramatismo prueba que las modificaciones de sensibilidad no transcurrieron por cauces unitarios debido a que el tejido histórico impide establecer esquemas temporales estrictos (Figs. 19 y 20).



Fig. 19. *El Bautismo de Cristo*, anónimo, ¿c. 1670-1700?, Colección Casa Aliaga



Fig. 20. *La Adoración de los Reyes*, anónimo, c. 1700-1730, Museo de Arte de Lima

disputa del Señor en el templo, doce pesos”. AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 167.

<sup>1091</sup> “Dos lienzos apaisados del Convite de la Magdalena y las Bodas de Caná”. AGN: *Inventario de bienes de Faustino...*, op. cit., f. 288v.

<sup>1092</sup> Debido a la lucha en Europa contra el protestantismo se afianzan las imágenes y fragmentos bíblicos alusivos a los sacramentos. Pero también en ambos virreinos el bautismo de Cristo protagonizó un fecundo desarrollo en los siglos XVI y XVII a la par que se evangelizaban lo pueblos americanos: “Un lienzo de tres varas de alto con sus advocaciones: Bautismo de Cristo (...)”. *Ibid.*, ff. 288-288v., y “Quatro menores: (...) el otro del Bautismo del Señor”. AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 490.

La Flagelación, la Presentación al pueblo y el ascenso al Gólgota, eran apropiados para las intervenciones de la Contrarreforma puesto que confesaban la condición humana del Señor. El *Ecce Homo*, refiere, según el Evangelio de san Juan, el momento inmediato a la coronación de espinas, en el que Jesucristo fue expuesto por Poncio Pilatos a la burla pública. El gran dilema para los artífices fue interpretar con convicción formal y profundidad conceptual el cruel martirio del Dios hecho hombre. Dependiendo del momento espiritual, unas veces se hizo hincapié en un prototipo sufriente y lacerado, mientras que en otras ocasiones, por ejemplo Murillo en la escuela hispalense, se apostó por una presencia humilde y conmovedora.

Con respecto a estos modelos de *Ecce Homo* es pertinente señalar que muy frecuentemente formaba pareja con una Virgen Dolorosa. Contemplándose mutuamente, la visión producía el contrapunto entre el profundo dolor manifestado por el rostro de María, teñido de intensa compasión, y la patética presencia de su hijo. María de Oyague (1719) incluye “un lienzo de un Ecce Homo de dos baras y media de largo y una Bara y media de ancho”<sup>1093</sup> y Magdalena de Villela (1751), “tres dichas [láminas] con marcos de cristal, con más un Ecce Homo”<sup>1094</sup>. A veces se recoge en la documentación bajo la denominación de “Señor de la caña” como en las colecciones de la condesa de Castillejo (1776) y Lázaro de Lara (1789)<sup>1095</sup>, refiriendo precisamente a la caña que sostiene en su mano derecha. Por otra parte, los nazarenos y flagelados debieron también transitar en esa doble corriente que oscilaba entre mostrar al hombre sufriente, escarnecido y maltratado hasta el extremo de perder su dignidad, o promover una versión más contenida<sup>1096</sup>.

En el plano alegórico, hemos hallado figuraciones del Niño, rodeado de las insignias pasionistas (un canasto con clavos, la corona de espinas, la escalera, etc.) o dormido sobre la cruz, tema que hunde sus raíces en las reflexiones estoicas sobre la brevedad de la vida (*memento mori*). La gracia del pequeño Jesús que descansa

---

<sup>1093</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de...*, op. cit., f. 97v.

<sup>1094</sup> AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena...*, op. cit., f. 270.

<sup>1095</sup> “Uno dicho del Señor de la Caña con su ofa de laurel” y “dos dichos de marcos de cristal moldura de madera, de una vara de alto de Nuestra Señora de los Dolores y el Señor de la Caña”. AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, op. cit., f. 698v., e *Inventario de bienes de Lázaro de...*, op. cit., f. 847.

<sup>1096</sup> “Una lámina de Jesús Nazareno con sus vidrieras marco de ébano con cantoneras y cuatro chapitas de plata” y “un lienzo del Señor de la Columna muy maltratado y sin marco”. AGN: *Inventario de bienes de Juana de Orellana...*, op. cit., f. 839v e *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, op. cit., f. 698v.

plácidamente, infunde una nota de sentimiento a la escena que al combinarse con el terrible mensaje subyacente conmueve el ánimo del espectador. Se trataría de una visión trágica que consigue transmitir, en clave de aspiración a la eternidad, la grandeza, soberanía y triunfo de Cristo sobre el pecado y la muerte. “El niño moribundo, que personifica la corta distancia entre el comienzo y el fin de la vida, es asumido por la iconografía cristiana, interpretándolo a lo divino. El niño que personifica la brevedad de la vida, hundido ya en la muerte, es el Niño Jesús, que nace para morir y tiene conciencia, a pesar de su corta edad, del fin redentor de su nacimiento y de su futura muerte”<sup>1097</sup>. La condesa de Castillejo (1776), José Rafael de Salazar (1776) y Mariano Carrillo (1792) tuvieron entre sus posesiones ejemplares de este tipo, similares al conservado en el Museo del convento de los Descalzos que más adelante estudiaremos (Fig. 21)<sup>1098</sup>.

<sup>1097</sup> PEÑA MARTÍN, Ángel: “Difusión y copia del Niño Jesús Dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica”, *TRIM*, nº 3, 2011, pp. 75-88; p. 77. El asunto fue trabajado por Murillo, inspirándose en las imágenes de Guido Reni y en estampas, entre las que destaca el grabado del boloñés Giacomo Francia, datado entre 1510-1530 y conservado en el Museo Británico. PÉREZ LÓPEZ, Nerea: “Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz”, *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 145-154; p. 148. El culto hacia el niño Jesús durmiendo se difundió en Perú y Chile como demuestran las tallas de breve formato conservadas en los conventos femeninos. El asunto procedía del norte de Europa, teniendo sus referencias en las prácticas de cuidados a los recién nacidos y fuentes literarias, concretamente, “Las Visiones” de santa Catalina dei Ricci (1540-1541) en las que se maravillaba de ver al niño vestido, respondiéndole la Virgen que las ropas eran confeccionadas con las oraciones de las monjas. SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya: “Artes Y prácticas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo XIX”, en *Devozioni, pratiche e immaginario religioso: espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850: storici cileni e italiani a confronto*. Universidad de Roma, Viella, 2011, pp. 107-128.

<sup>1098</sup> “Un niño Dios sin marco con las insignias de la Pasión” y “uno dicho del mismo tamaño durmiendo”; “Una lámina del niño dormido con marco de ébano y un espejo”, “Dos dichos lienzos de dos niños dormidos a dos pesos”. AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, op. cit., ff. 697v-698, *Inventario de bienes de José de Salazar y...*, op. cit., f. 727v y *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de Córdoba*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1084, 1791, ff. 480-486v; f. 484. Mariano Carrillo, abogado de la Real Audiencia, fue hijo de Luis Carrillo, capellán mayor del palacio virreinal, y de la dama criolla Josefa Avendaño. Cursó estudios en el colegio de San Martín, prestigioso centro de enseñanza reservado para los vástagos de familias poderosas, pasando posteriormente a la Universidad de San Marcos donde fue bachiller en derecho canónico. En 1760 promovió expediente ante la Audiencia para obtener el título de abogado. Sus incuestionables éxitos laborales y la valía demostrada en ciertos momentos posibilitaron que la Real Audiencia le nombrase abogado y el cabildo de Lima su asesor. Asimismo, recibió el encargo de redactar para el virrey Agustín de Jáuregui los acontecimientos ocurridos en los años que desempeñó el mando supremo del Perú, haciendo referencias que traslucen su carácter erudito, como cuando menciona a Fray Bartolomé de las Casas, comenta el carácter de las encomiendas o alude a la Biblioteca Índica, atestiguando conocer el mayor repertorio bibliográfico hecho hasta entonces, que contrasta con la inexistencia, por ahora, de una biblioteca privada en el domicilio. Entre otros escritos destacaron un denso informe sobre el mineral de Chota (1790), además de la participación en otros memoriales como en el “Cartel del Certamen, Templo del Honor, y la Virtud en el plausible triunfal recibimiento del Excelentísimo Señor Don Agustín de Jáuregui y Aldecoa (...), en la Real Universidad de San Marcos de esta ciudad de Lima, Corte del Perú”. CONTRERAS, Remedios: *Relación y documentos de gobierno del virrey del Perú Agustín de Jáuregui y Aldecoa (1780-1784)*. Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1982, pp. 68-69.



Fig. 21. *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, anónimo, primera mitad del siglo XVIII, Museo del Convento de los Descalzos

Al fin, la nómina de asuntos del Antiguo Testamento no es elevada pero sí sugerentemente variada al incluir hechos milagrosos (la Cena del Rey Baltasar)<sup>1099</sup>, el tema de la “Mujer Fuerte”<sup>1100</sup>, aplicado personajes femeninos decididos y protagonistas de empresas bíblicas significativas para el futuro del pueblo israelita (Ester y el rey Asuero, Judith y Holofernes, etc.); la historia de Sansón, juez del antiguo Israel caracterizado como una figura recia y de gran fuerza, capaz de acometer actos heroicos

<sup>1099</sup> “Un lienzo de la cena del Rey Baltasar”, AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa...*, op. cit., f. 489v.

<sup>1100</sup> “Dos países grandes, triunfo de David y Ester con Asuero”, “dos lienzos pequeños de Judith y David de medio cuerpo” y “trece lienzos de las mujeres fuertes de las Escrituras”. AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena...*, op. cit., f. 269v e *Inventario de bienes del I marqués de Casa Montejo*. Protocolos de José de Agüero, n° 1, 1732, ff. 606-632v.; ff. 622-622v. Gaspar Fernández Montejo de Quiróz, I marqués de Casa Montejo, casó en agosto de 1707 con María Teresa Paula de Aliaga y Sotomayor, dama criolla nacida aproximadamente en 1690 e hija de Pedro de Aliaga Sotomayor y María de Oyague y Londoño. Originario de la villa de Herrera en Extremadura, descendía del explorador y conquistador, Francisco de Montejo que se hizo construir, con motivo de sus éxitos militares, una casa ubicada actualmente en la Plaza Mayor de Mérida (Yucatán). Fue nombrado Sargento Mayor en 1711, y I marqués de Casa Montejo, por merced otorgada en Sevilla el 15 de febrero de 1732. Dicho título fue concedido por Felipe V a la Real Colegiata de San Isidoro de León, para beneficiarlo y emplear los ingresos en la construcción de su basílica y panteón. Tras ser vendido por Alejandro de la Vega, abad de la basílica y familiar del marqués de San Isidro, fue adquirido por Gaspar Fernández, poco antes de morir, tras ser convalidado. GUARDA, Gabriel: *La sociedad en Chile austral. Antes...*, op. cit., p. 119. Falleció en 1732 tras otorgar testamento: AGN: *Testamento del I marqués de Casa Montejo*. Protocolos de José de Agüero, n° 1, 1732, ff. 764v-770.



inalcanzables para la gente común, recordando a Hércules<sup>1101</sup>; David y Goliat, el Juicio de Salomón, un ciclo sobre Moisés, la Creación, la Muerte de los Inocentes, el Paraíso<sup>1102</sup>, Caín y Abel, seguramente plasmando el momento crítico del asesinato (Fig. 22), Abraham, la parábola del Hijo Pródigo y, por último, dos castigos divinos mandados para extirpar la mancha del pecado (el Diluvio Universal y el Incendio de Sodoma)<sup>1103</sup>. Como colofón al siguiente apartado incluiremos dos listas de elaboración personal donde recogeremos una relación porcentual de lienzos, láminas y asuntos preponderantes con el objetivo de trazar una visión de conjunto.

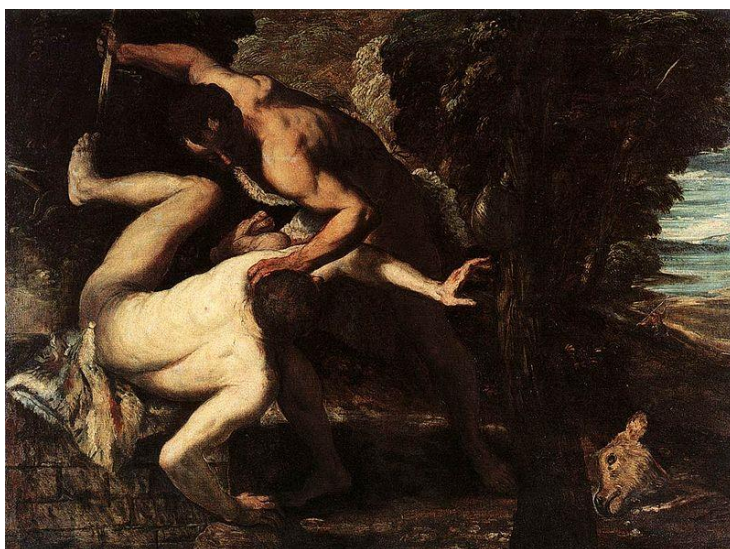


Fig. 22. *Caín y Abel*, Tintoretto, 1551-1552, Academia de Venecia

<sup>1101</sup> “Un cuadro grande de la Historia de Sansón” y “la Historia de Sansón en diez y seis lienzos pequeños y viejos apaissados sin marco”. AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal Francisco Rodríguez...*, op. cit., ff. 4-4v., y 3º *inventario de bienes de Beatriz Ibáñez...*, op. cit., f. 837.

<sup>1102</sup> “Dos dichas [láminas] apaissadas de la Historia de David”, “seis lienzos mayores con su marco de David a doscientos y quarenta pesos”. AGN: *Poder para testar de Isabel Carrillo...*, op. cit., f. 302v., e *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, op. cit., f. 108v. “Quatro lienzos grandes apaissados el uno de Sansón con Dalila, el otro del Juicio de Salomón (...)”. AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489v. “Un país de la creación del mundo” y “seis dichos [lienzos] apaissados del paraíso con la misma forma”. AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosrius...*, op. cit., f. 1054 e *Inventario de bienes de Juana de Orellana...*, op. cit., f. 840. Éstos últimos podrían haberse inspirado en “La Historia de Adán y Eva”, del pintor y grabador holandés, Lucas van Leyden o, más improbable por no existir una similitud numérica que si se percibe en el primer caso, “la creación y la caída del hombre”, ocho estampas en aguafuerte, ilustrando el “Theatrum Biblicum” de Claes Jansz Visscher, compilación de aproximadamente cuatrocientos cincuenta grabados sobre los textos del Antiguo y Nuevo Testamento. DIETZ, Feike... [et al.]: *Illustrated religious texts in the north of Europe, 1500-1800*. Berlín, Ashgate Publishing Limited, 2014, p. 185 y ss.

<sup>1103</sup> “Un lienzo grande maltratado de Caín y Abel”. AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, op. cit., f. 699. “Un país de Abraham con su laurel en veinte y cinco pesos” y “el lienzo grande de Abraham, su autor Rubens”. AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones...*, op. cit., f. 1033v e *Inventario de bienes del Marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v. “Cuatro lienzos apaissados grandes del Arca de Noé” y “cuatro liencitos pequeños apaissados de la Parábola del Pródigo”. AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., ff. 489v-490. “Un país de a dos varas y dos tercias con su marco dorado del incendio de Sodoma a veinte pesos”. AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, op. cit., f. 109.

### 7. 3. SENSUALIDAD Y “BUEN GUSTO”: TEMÁTICAS PROFANAS EN LOS REPERTORIOS PICTÓRICOS DEL SETECIENTOS LIMEÑO

En el último tercio del siglo XVII puede decirse que la escuela limeña y la cuzqueña, habían seguido caminos creativos contrapuestos cuyas diferencias aumentarían en la siguiente centuria, atendiendo a sus propias circunstancias histórico-artísticas. Ambos focos poblacionales, consolidados administrativamente en la primera mitad del seiscientos, originaron una dualidad urbana, decisiva para la construcción de unos idearios estéticos únicos en su lógica evolutiva y fieles a sus convenciones tradicionales. Ya analizamos como la Ciudad de los Reyes gozó históricamente de una situación privilegiada con respecto a los estilos pictóricos europeos. Su condición de urbe cortesana y emporio comercial explica la introducción de la impronta naturalista, practicada en las series conventuales. Posteriormente, el afán realista fue acomodándose a particularismos locales con ligeras variaciones a partir de 1670, tendiéndose a una apropiación dinámica de los modelos flamencos, italianos y españoles, producto de continuadas importaciones.

Alcanzada la centuria decimoctava, Lima, tras el impacto administrativo y político ocasionado por las reformas borbónicas, comenzó a transformarse en un activo centro de movimientos intelectuales ilustrados lo que implicó un acercamiento a las realidades locales y, especialmente, un aperturismo hacia las ideas de la moderna cultura metropolitana. Ello coincidió con la división del, por aquel entonces, vasto territorio del Perú que “va adoptando las características que le son propias y que han de fijar su fisonomía como nación. Las desmembraciones de los Virreinos de Nueva Granada (1739) y de Buenos Aires (1776) merman notablemente su extensión pero, salvo ligeras modificaciones, lo reducen a las proporciones convenientes y más en armonía con las necesidades de sus pobladores”<sup>1104</sup>.

Este panorama de renovación erudita encontró el impulso definitivo tras el destructor seísmo de 1746, que aunque causó estragos entre la población, desembocó en el recibimiento escalonado de los estilos internacionales, primero el Rococó francés y seguidamente, el ideal neoclásico, desencadenante de un intenso proceso iconoclasta en

---

<sup>1104</sup> VARGAS UGARTE, Rubén: *Historia General del Perú*. t. IV. Lima, Carlos Milla Batres, 1971, p. 137.

las artes lignarias<sup>1105</sup>. La radical reconstrucción catedralicia, culminada en 1755, sirvió de inspiración a Antonio Ruíz Cano, Marqués de Sotoflorido, para redactar sus “Júbilos de Lima”. A lo largo del texto, los conceptos de armonía, simetría, verdad y belleza encuentran afortunado lugar en sus reflexiones y sientan las bases de una nueva corriente estética reservada a las élites educadas<sup>1106</sup>. Quedaba así clara la aspiración de forjar un academicismo *sui generis*, asociado con los prestigiosos ejemplos internacionales del Siglo de Oro español, practicados, entre otros, por Cristóbal Lozano, espíritu audazmente precursor que a partir de 1750 establecía un cambio de rumbo en su carrera para consagrarse al retrato áulico. Asimismo, la defensa inicial del clasicismo fue un pretexto para subrayar el carácter intelectual de la pintura, arte liberal que adopta un rol importante en la argumentación de la paridad criolla con la metrópoli<sup>1107</sup>.

En consecuencia, Lima asumió con naturalidad el reciente aire ilustrado, portador de un lenguaje, asociado al poder, señal de distinción, lujo y capital simbólico para algunos de sus habitantes más notables, quienes con la búsqueda “del buen gusto” intentaban mantener y defender su posición directriz en la sociedad jerárquica, marcando una notoria distancia cultural con respecto a los sectores humildes. En esta línea, contar con cuadros que reflejaban diferentes idearios extranjeros, dispuestos ser reelaborados, pudo contribuir a acentuar el prestigio de las élites. El nacimiento de aficionados halla su correlato no solo en la madurez alcanzada por la escuela limeña, la cual abarcó una gran multiplicidad de desarrollos, polarizados entre el apego a normas europeas y la gradual definición de lenguajes exclusivos, sino también en la internacionalización de las costumbres. En este sentido, un hecho francamente valioso fue la reunión de personajes con predisposición hacia las ciencias y lo que esta actitud implicó en el crecimiento de la prensa escrita. La creación del “Mercurio Peruano” (1791), periódico bisemanal de espíritu ilustrado engendrado en torno a la “Sociedad Académica Amigos del País”, permitió abordar el Perú desde tres vertientes de utilidad práctica (conocimiento del país, ciencia y economía) que inducían a superar las

---

<sup>1105</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)”, *Sémata*, vol. 24, 2012, pp. 253-268.

<sup>1106</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “De Ruíz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)”, *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 29, n° 1, 2006, pp. 107-120. Las modificaciones en el gusto se tratan también en: DEANS-SMITH., Susan: “Gothic Taste vs. Buen Gusto: Creolism, Urban Space, and Aesthetic Discourse in Late Colonial Peru” en *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*. Nuevo México, University of New Mexico Press, 2013, pp. 25-48.

<sup>1107</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “La «reina de las artes»: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, *Illapa*, n° 7, 2010, pp. 51-61.

inadecuaciones sociales en aras del progreso, ubicándose aquí el germen de lo que luego sería abiertamente el proceso emancipador<sup>1108</sup>.

Avanzada la década de los sesenta, el conocimiento de lo foráneo se sincronizó con el crecimiento de las expediciones científicas. Éstas aportaron una mirada plenamente secular hacia el mundo americano, con toda seguridad estimulante para los particulares. Sin entrar en mayores distingos, el afán clasificatorio de flora y fauna repercutió en la demanda de “países”, fruteros, asuntos mitológicos, alegorías, vistas urbanas o retratos, motivos sobre los que se arrojaba nuevos criterios, elevándose lo sensual como principal causa apreciativa. En este punto, entraría en juego la labor de los “conocedores”, hombres de instrucción especializada que superando el tradicional concepto de tesoro van más allá de especificar las autorías para insistir en los aspectos compositivos de algún óleo. Pero esta no fue la tónica general, ya que si atendemos a lo expresado en el apartado anterior hubo un buen número de contradicciones, situaciones paradójicas y concesiones al Barroco precedente, resultando en modos de coleccionar duales.

En lo que se refiere a las temáticas, el arte hispanoamericano se asemeja al de España en la elevada proporción de pintura religiosa, pero es importante no exagerar este hecho. Algunos estudios han demostrado el alcance del asunto profano en pinacotecas particulares durante buena parte del siglo XVII. El licenciado Juan López de Vozmediano fue un clérigo vinculado con las principales órdenes religiosas y con prominentes personajes adscritos a la corte virreinal, mercaderes y miembros de otras esferas de la actividad civil. Cronológicamente el período central de su vida transcurre en unos años clave que verán el surgimiento de una élite en torno a la corte y la Universidad, lo que imprimió un notable impulso a toda actividad cultural. La Iglesia debió ejercer dominante influencia sobre el gusto local, ocupando cátedras, cargos inquisitoriales y otros puestos en el cabildo metropolitano que convertirían a algunos de sus integrantes, dueños en ocasiones de nutridas bibliotecas, en coleccionistas de arte<sup>1109</sup>.

---

<sup>1108</sup> DE LA PUENTE Y BRUNKE, José: “El Mercurio Peruano y...”, *op. cit.*, pp. 138-139.

<sup>1109</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “El cabildo catedral de Lima: los gustos artísticos de una élite intelectual (1600-1630)” en *Élites urbanas en Hispanoamérica: de la conquista a la independencia*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005, pp. 397-400.



Por ejemplo, las preferencias suntuarias de Vozmediano, según inventario de bienes practicado en 1632, expresan unos intereses concretos entre lo italiano, matizado por la incipiente presencia de lo flamenco, y el naturalismo andaluz, patente en la contemporánea serie conventual de Santo Domingo. Así, no faltan, entre otros enseres, series romanas sobre los Doctores de la Iglesia, dos Vírgenes de Belén, una santa Rosa de Lima en su oratorio, hecho que debió acrecentar su influencia entre los limeños y láminas jaspeadas con las imágenes de san Juan Evangelista, santa Elena, santa Lucía y santa Apolonia. Pero influido por el incipiente humanismo obtuvo también doce paisajes de arboledas, tal vez un ciclo alegórico sobre los meses del año, y once batallas marinas enmarcadas en ébano<sup>1110</sup>. Asimismo, entre las posesiones de Pedro del Castillo (1640) figuraron varios ejemplares mitológicos, como la “Herrería de Vulcano” y el “Convite de los Dioses”, sibilas, una serie de la Pasión elaborada en Roma, dos retratos, uno del propio difunto y el segundo de fray Domingo de Valderrama Centeno, arzobispo de la Paz. Su familiaridad con la pintura más reciente resulta corroborada por la llamativa presencia de un Descendimiento que se decía “de mano del famoso morisco de Madrid”, tal vez aludiendo a Juan Pareja, discípulo de Velázquez<sup>1111</sup>.

No es de extrañar entonces que, en el ámbito del coleccionismo, el estimable ejemplo de estos personajes se proyecte en el tiempo. El mencionado Gonzalo Arias, comerciante grancanario residente en Lima (1650), parece reproducir a menor escala la misma tendencia al contar entre sus bienes con cuatro países flamencos y “ocho fruteros de a media vara andinos”, demostrando el apego hacia creaciones que podrían haber poseído caracteres formales únicos de la región altiplánica<sup>1112</sup>. Igualmente, el catedrático Diego de Vergara y Aguiar al dictar testamento en 1661 corrobora sus vinculaciones con el medio hispalense al consignar “un cuadro de Nuestra Señora de la Antigua hecho en Sevilla, de mano de Zurbarán” que alternaba en su domicilio con “dos cuadros de a vara y media de alto, uno de una tormenta y otro de la fábula de Píramo y Tisbe”, dos pequeños de los “Triunfos de Alejandro”, un par de vistas urbanas y numerosas representaciones de montería, fruteros, así como “cuadros de gracejo”,

---

<sup>1110</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro: “El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima”, *Archivo Español de Arte*, tomo 65, n° 257, 1992, pp. 94-101.

<sup>1111</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”, *Revista Histórica*, tomo XIII, 1940, pp. 5-30; pp. 29-30.

<sup>1112</sup> AGN: *Inventario de bienes de Gonzalo...*, op. cit., f. 1178.

quizás escenas de género relacionadas con el mundo de la picaresca tradicional andaluza<sup>1113</sup>.

En la antigua capital incaica, Espinosa Medrano (1688) formó una escogida pinacoteca, afín con sus inquietudes intelectuales y piadosas. Dada su formación teológica es comprensible que ostentara lienzos marianos (la Asunción), otro de santo Tomás, garantía de la ortodoxia tomista de su pensamiento, el Crucificado, una imagen de san Juan, seis santos decorando su biblioteca y los cuatro Doctores de la Iglesia. Pero “diez lienzos pequeños con sus marcos negros de retratos de philosophos antiguos”, “un lienzo de nuestras armas” y “uatro lienzos grandes de fábulas de pintura primorosa” nos aproximan a un hombre sensible a las representaciones plásticas<sup>1114</sup>. Debemos al menos mencionar las adquisiciones del célebre obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, quien al hacerse cargo de la sede cuzqueña (1673), tenía trabajos del Greco, que debió adquirir en su desempeño como cura y examinador sinodal del arzobispado de Toledo. Una vez siendo titular de la parroquia de la Almudena e integrante del Consejo de Castilla pudo tener acceso a maestros cortesanos. Así recibiría las efigies de Carlos II y su primera esposa (Sebastián Herrera Barnuevo) o la del marqués de Mejorada del Campo (Juan Carreño de Miranda). Aquella apreciable colección se completó con tablas de animales, un país de montería flamenco, una vista del Escorial y seis países-fruteros<sup>1115</sup>.

Los protocolos notariales, a pesar de las falencias informativas, suavizadas conforme avanza la centuria en un deseo de mayor claridad expositiva, permiten confirmar que la temática profana era bien considerada en el siglo XVIII, lo cual, atendiendo a los precedentes, no era una novedad<sup>1116</sup>. Salta a la vista la variedad de

---

<sup>1113</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 275-305; p. 294.

<sup>1114</sup> GUIBOVICH PÉREZ, Pedro: “El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano”, *Histórica*, vol. XVI, nº 1, 1992, pp. 1-31; pp. 15-16.

<sup>1115</sup> VILLANUEVA URTEAGA, Horacio: “Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 16, 1989, pp. 209-219 y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino” en *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima, IFEA, 2008, pp. 41-67. Francisco Romero, obispo de Chile, antes de partir a su diócesis dice tener noventa piezas, entre ellas “un país de cacería con una liebre y pajarillo”, otro de cacería y “seis países-fruteros”. En fechas tan tempranas como 1560, Gonzalo de Vargas vende al Comendador Sebastián de los Ríos, “un paño de montería y otro de verdura” en doscientos cuarenta pesos”. MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, op. cit., pp. 194-195 y 288-289.

<sup>1116</sup> Fernando Arias de Ugarte realizó inventario de sus bienes en 1638 tras ser nombrado en Quito como obispo e incluye retratos de medio cuerpo de Carlos V y Felipe II, dieciséis cuadros al temple de Flandes y una escena de batalla al óleo. El mercader Diego Prado, obtuvo doce sibilas de medio cuerpo y

formatos, asuntos, procedencias, etc., y que el mecenazgo laico se acentúa conforme el del clero disminuye. El mecenas ilustrado por excelencia fue Pedro José Bravo de Lagunas, protector de Lozano, pero seguramente no fue el único porque otros individuos constituyeron colecciones destacables cuyo correlato solían ser las bibliotecas, bien surtidas de célebres autores (Fig. 23)<sup>1117</sup>. Éstas reproducen en papel los modelos eclécticos de pensamiento que localizamos en el terreno artístico, revelando una visión cultural heterogénea al convivir los contenidos religiosos con literatura clásica o del Siglo de Oro, libros históricos, geográficos, medicinales, matemáticos, filológicos, agrónomos, etc.<sup>1118</sup>. Así junto a fragmentos sagrados, los países, bodegones,

---

veintiséis fruteros. D. Francisco Dávila (1647) canónigo de la catedral limeña suma a una biblioteca de más de dos mil títulos, diecisiete efigies de los gobernantes de la Casa de Austria y diecinueve lienzos de batallas flamencos. El ajuar de Sebastiana de Medina y Vega (1671) incluía retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón y una serie de los cinco sentidos. Ana de la Cueva (1673), señora de alcurnia, acumuló “dos retratos de la difunta y su esposo” y una docena de fruteros de España, mientras que por su parte, el clérigo Pedro de Villagómez (1693) reunió doce fábulas. RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la temática pictórica en el Virreinato del Perú: Lima en el siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. VI, n° 12, 1993, pp. 168-170.

<sup>1117</sup> Sobre el papel de las bibliotecas como fuente de estudio para la cultura: PEDRAZA GRACIA, Manuel José: “Lector, lecturas, bibliotecas...: El inventario como fuente para su investigación histórica” *Anales de Documentación*, n° 2, 1999, pp. 137-158. Para conocer en profundidad el contenido de las bibliotecas en los siglos XVII y XVIII: DADSON, Trevor J.: *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Arco/Libros, 1998 y las comparativas contenidas en: VV.AA.: *Barroco e Ilustración en las bibliotecas privadas españolas del siglo XVIII*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2002, pp. 35-41. Para el contexto limeño: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro: *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*. Frankfurt am Main, Madrid, Iberoamericana, 1996.

<sup>1118</sup> El marqués de Casteldosríos (1710) agrupó “quinientos y quarenta y ocho libros de diferentes tamaños” a los que sumamos cuatro cuadernos de música y algunos brevarios usados, hasta hacer un total nada despreciable de quinientos ochenta y cuatro. es difícil saber el origen de la biblioteca aunque pudo ser en parte originada en el propio Perú, como apuntaría la deuda de doscientos pesos a Gerónimo Monforte por un juego de libros comprados pocos días antes de su muerte. AGN: *Inventario del Marqués de...*, op. cit., f. 1057 y SALA I VILÁ, Núria: “La escenificación...”, op. cit., p. 61. El IV conde de la Monclova (1736) combinaba el saber teológico tradicional con tomos de filología francesa en “un estante con sesenta y tres cuerpos de libros y tres de poesía, historia, algunos de devoción y otros de lenguas francesas, y treinta y dos sermones y papeles impresos”. AGN: *Inventario de bienes de Antonio...*, op. cit., f. 883. El I conde de Vistaflorida (1791) tuvo inclinación por escritos sagrados y algún que otro título contemporáneo, guardando en su estudio, entre otros: “Diez y seis tomos de Fray Luis de Granada en doce pesos”, “un tomo del Concilio de Trento en Castellano en un peso”, “un tomo de Lima fundada en quatro reales”, texto publicado originalmente en 1732 por Pedro de Peralta y Barnuevo, y un “tomo deleite de la discreción en quatro reales”. AGN: *Inventario de bienes de los I condes de...*, op. cit., ff. 791-791v. Véase sobre la obra de Pedro de Peralta y Barnuevo: MEDINA, José Toribio: *La imprenta en Lima (1584-1824)*, 4 vols. Santiago de Chile, Impreso y grabado en casa del autor, 1894-1895, p. 261 y ss. La librería de Pablo de Matute (1790) puede ser entendida no solo como soporte y apoyo de los cargos desempeñados, sino también como un medio de evasión y entretenimiento. Su variedad es encomiable, localizándose, por ejemplo: “Botica General”, “Crisol de Cirugía en folio”, “Manuscrito del reglamento militar”, “Exequias de Carlos III”, “Anatomía de Martínez”, “Agricultura española”, “Arte de la cocina”, “Gramática de Nebrija”, “Cándamo obras cómicas”, “Dos Góngora canciones”, “un Voto Consultivo”, de Pedro José Bravo de Lagunas, “Covarrubias Opera Jurídica”, “Lágrimas de Lima” e “Historia del Perú del Inca”, seguramente refiriéndose a Garcilaso de La Vega. Aparte de demostrar una profunda formación humanística, y un gusto por el saber enciclopédico propio de la Ilustración, hallamos tomos de moral y teología. Resulta interesante constatar cómo esta tipología de impreso se encuentra exclusivamente en su casa principal, en donde albergó la mayoría de su pinacoteca: “tomo en folio Grandeza del Alma”, “dos

retratos y escenas de género brillan con su presencia en un buen porcentaje de los domicilios limeños.



Fig. 23. *Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas*, Cristóbal Lozano, 1752, Colección Casa Aliaga

El repertorio clásico tuvo amplia cabida en los Reyes, engalanando transitoriamente las estructuras pasajeras de las festividades públicas, o integrando fondos decorativos relacionados con contextos ideológicos representativos, cuyos significados procuraban exaltar<sup>1119</sup>. El retorno cíclico a la Antigüedad ha sido una constante en el devenir histórico occidental, renovando periódicamente con su espíritu

---

ídem el gozo de sí mismo”, “uno dicho, la religión del hombre”, “el amigo espiritual”, “Vida de Escoto”, “tres obras de Sor Juana”, “Manual de Ejercicios Espirituales”, etc. AGN: *Autos seguidos por Bartolomé Matute, albacea, tenedor de bienes...*, op. cit., ff. 21-40.

<sup>1119</sup> Merecen destacarse las festividades por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, acontecidas entre 1630-1631, donde se dio rienda suelta a la fantasía mitológica. Mulatos disfrazados dieron vida a todos los protagonistas de la Guerra de Troya. Los mercaderes limeños fabricaron estructuras alegóricas, entre ellas Prometeo perseguido por el águila de Júpiter y la Universidad de San Marcos patrocinó una gran mascarada con carros festivos y estudiantes ataviados como figuras mitológicas (Hermes, Atenea, Poseidón, Hades, etc.). GARCÍA MORALES, Alfonso: “Las fiestas de Lima (1632) de Rodrigo de Carvajal y Robles”, *Anuario de Estudios Americanos*, n° 44, 1987, pp. 141-171; p. 167 y RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima...*, op. cit., pp. 89-98.

el transcurrir de los estilos artísticos. El funcionamiento de la “Academia Antártica” y la loable labor de poetas (Juan de Espinosa Medrano), eruditos (Diego de León Pinelo) y estudiosos de la “Sociedad de Amantes del País”, prueban que en Perú, el mundo grecolatino constituyó una fuente de inspiración aunque amoldándose a unas variantes peculiares. En este sentido, en las viviendas de los bibliófilos figuraban numerosas obras de Platón, Plutarco, Virgilio, César, Tácito, Plinio, etc. Incluso Mateo Pérez de Alesio, contaba a su muerte con ejemplares de Rómulo, Júpiter y Alejandro Magno entre sus pertenencias. Lo pagano cruzó el Atlántico conectándose con mitos incaicos o sucesos milagrosos, volviéndose un instrumento retórico utilizado para amplificar argumentos teológicos y políticos. Las fuentes visuales que facilitaron el proceso de apropiación fueron series grabadas con los dioses antiguos, de Leonard Thiery, y otras secuencias de sibilas y emperadores romanos formuladas por Giovanni Stradano<sup>1120</sup>.

A modo ilustrativo recuérdese el embellecimiento de la capilla catedralicia de La Concepción con motivo de la fiesta celebrada para juramentar el dogma inmaculista. Según las indicaciones promovidas por el Dr. Vasco de Conteras Valverde (1656), maestrescuela catedralicio, Juan del Corral, ceramista, y otro maestro desconocido proyectarían, a uno y otro lado del ingreso, a Baco brindando y a Ceres recostada, recibiendo las ofrendas de la cosecha recién recogida. Los muros laterales quedarían complementados con sendas escenas cinegéticas. La cenefa superior exhibió un friso de tarjas sujetas por *putti* con los símbolos de las letanías marianas, cada uno relacionado al asunto presente debajo: la luna de la castidad encima de la cacería del venado y el lirio de la Dolorosa sobre Ceres y el pozo sellado, por su contenido líquido, acompañando a Baco. Sin mencionar otras asociaciones, el espectáculo de ambos dioses y la frescura de su entorno natural acentuarían, por comparación, el origen puro de la

---

<sup>1120</sup> STASTNY, Francisco: “Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano”, en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UMNSM, 1999, pp. 223-247; pp. 228-229. Tapices y pinturas con la Guerra de Troya, el Parnaso, los trabajos de Hércules, las ninfas, etc. están documentados en inventarios virreinales. El Regidor Juan López de Esturizaga (1617) recopiló once lienzos de la historia de Troya; el escribano Cristóbal Lucero (1630) cuatro guadamecés de la leyenda de Paris y cinco sibilas; Isabel de Guzmán (1632) acopió una serie de emperadores romanos, reyes y filósofos que duplicó Francisco de Villagra (1660). MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura...*, op. cit., pp. 293-294. También los pintores y coleccionistas quiteños conocieron estas temáticas. Isabel de Santiago reconocía en el momento de testar que tenía en poder de Salvador Pabón “un lienzo de tres ninfas solamente por dos lienzos de a vara que le ha de entregar que está a cargo de Nicolás Goríbar que aunque tengo entregados otros dos se restan los referidos entregándole dicho resto se recaudarán por mis bienes dichas ninfas”. En la colección de Iván Cruz existió una “Venus con su carroza jalada por cisnes y Neptuno abriendo las puertas del averno”. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito, Puce, 2011, p. 53.

corredentora, situada en el retablo principal, cuyo símil complementario era visualizado en una alegoría acerca del sacramento eucarístico<sup>1121</sup>.

Es evidente que en el siglo XVIII dichas pinturas desplegaban todo un universo cargado de profundas connotaciones morales, inscrito en la “Iconología” de Cesare Ripa. La decodificación de los mensajes, reservada a unos pocos instruidos en la emblemática, se debía plantear quizás como un juego mental que complacía las aspiraciones intelectuales de los moradores y les otorgaba prestigio a ojos de los visitantes, pues contaban con los mecanismos necesarios para “mirar” donde otros sólo podían “ver”<sup>1122</sup>. Durante buena parte del setecientos, la fábula mitológica mantuvo su sentido ético con episodios graves donde el componente sensual no destacaba, suscitando en la élite distintos argumentos de dimensión filosófica. La condesa de Castillejo (1776) disfrutó de “un lienzo grande de la pérdida de Troya sin marco” y otro similar sobre el mito de Narciso<sup>1123</sup> (Fig. 24).



Fig. 24. *El incendio de Troya*, Collantes, siglo XVII, Museo Nacional del Prado

<sup>1121</sup> STASTNY, Francisco: “Temas clásicos en el arte colonial...”, *op. cit.*, pp. 234-239.

<sup>1122</sup> Algunas veces la instrucción del tasador era insuficiente para dilucidar el tema: “otro lienzo de otra fábula cuya significación no se concibe”. AGN: *Inventario de bienes de Ana Josefa Martínez...*, *op. cit.*, f. 122.

<sup>1123</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, *op. cit.*, ff. 697v y 699. Pedro José Bravo de Lagunas contaba con dos pinturas de Narciso, una de ellas adscritas a Cristóbal Daza. AGN: *Testamento de Pedro José Bravo...*, *op. cit.*, 482-483v.

El primero podría haberse inspirado compositivamente en “El incendio de Troya” (c.1629) un óleo de Francisco Collantes, pintor español versado en paisajes, especialización que no le impidió cultivar una pintura religiosa dependiente de parámetros tenebristas napolitano-riberescos. La pieza comentada, conservada en el Museo Nacional del Prado, debió ornamentar el Palacio del Buen Retiro. La composición queda envuelta en destellos rojizos que aumentan el dramatismo del hecho narrado, al que asiste impertérrito el caballo rodeado de los majestuosos edificios situados en la plaza principal troyana. El autor muestra ecos evidentes del estilo napolitano en las reducidas figurillas de sus personajes y en el tratamiento de las complicadas arquitecturas palaciegas, al modo de Didier Barra o François Nomè<sup>1124</sup>.

Con el advenimiento del Rococó la demanda masiva de este tipo de motivos produjo su simplificación conceptual, convirtiéndose en un sencillo pretexto ornamental para acoger escenas bucólicas que conjugaban amor y naturaleza, presentando una notoria sensualidad femenina mediante formas delicadas y envolventes<sup>1125</sup>. Desde la centuria anterior, la frecuente utilización de episodios mitológicos se transformó cada vez más en un procedimiento automatizado en el discurso de la época que no implicó asimilar el significado original de las imágenes. Con el tiempo, sostenía Stastny, “el método tendió a ser un hábito de asociación mecánica; una forma de sinonimia en vez de la aplicación de una simbología real”<sup>1126</sup>. Bajo esta circunstancia, los particulares obtuvieron representaciones de las musas, el mito de Narciso, los amores de Venus y Adonis, Argos y Mercurio, Píramo y Tisbe, Marte, Andrómeda y Perseo, Aquiles, las bacanales, las amazonas y las sibilas, personajes legendarios que vinculaban al mundo clásico grecolatino con la revelación cristiana<sup>1127</sup>.

Juan Agustín de Frade (1766) atesoró “doce lienzos pequeños también retocados, las doce musas de una vara de alto y dos tercias de ancho con marco dorado a tres pesos, treinta y seis pesos”, tal vez intervenidos por haber sufrido desperfectos en el

---

<sup>1124</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), 1983, pp. 36-62 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, pp. 253-254.

<sup>1125</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...”, *op. cit.*, p. 446.

<sup>1126</sup> STASTNY, Francisco: “Temas clásicos en el arte colonial...”, *op. cit.*, p. 242.

<sup>1127</sup> “Onze lienzos que representan las sibilas, bien tratados a quatro pesos cada uno”. AGN: *Inventario de bienes de los I condes de Vistaflorida...*, *op. cit.*, f. 791. A lo que podríamos añadir una posible serie alegórica de la fama: “doce lienzos con sus laureles de la fama”. AGN: *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo...*, *op. cit.*, f. 33v.



terremoto de 1746. A estos seres se les atribuían virtudes proféticas, así como la capacidad de inspirar toda clase de poesía y presidir las manifestaciones de inteligencia. El coleccionismo quedaría así justificado y amparado por su presencia, hecho que explica las labores de conservación<sup>1128</sup>. Función parecida debió tener en la pinacoteca de Bravo de Lagunas (1765), donde se hallaban “dos lienzos de dos musas, Melpómene tocando un clave con un loro, y otra con un perro de pie y con una bocina a la mano”<sup>1129</sup>. Durante la Ilustración limeña, por influencia de la aristocracia francesa, la mujer se convirtió en foco de inspiración, protagonizando series galantes, confeccionadas para el ocio y el deleite, en los que la trama pictórica se identificaba con personajes fabulosos que evocaban pasiones carnales. Puede entenderse entonces que en el inventario del I marqués de Santa María (1741) se mencionen “seis lienzos apaisados de fábulas”, otro “de Venus y Adonis herido y el cuarto de Baco en sus fiestas bacanales”, a los que añadimos “tres lienzos pequeños: uno de Marte, otro de Venus y el tercero de Andrómeda y Perseo”<sup>1130</sup>. La lista de ejemplos aumenta con “un lienzo de la fábula de Argos y Mercurio con su ofa de laurel” y “un lienzo grande sin marco de la fábula de Píramo y Tisbe”, acaso inspirado en el romance homónimo de Luis de Góngora (1618), y “un lienzo de las amazonas de dos baras de ancho y bara y media de alto”, (Fig. 25) documentado en la colección de Juana Ruíz de Llano (1730)<sup>1131</sup>.

---

<sup>1128</sup> AGN: *Tasación de bienes de...*, op. cit., f. 166. En ocasiones el terreno profano resultó propicio para abordar escenas con tintes eróticos, en las cuáles sus elegantes protagonistas, se recortaban sobre fondos paisajísticos mostrando algún signo de desnudez. El componente sensual ocupó un lugar prominente en las colecciones reales desde el reinado de Felipe II, por ejemplo en las “Poesías” de Tiziano, que conjugaron la satisfacción privada por la belleza del cuerpo femenino con la libre interpretación de “Las Metamorfosis” de Ovidio. El desnudo mitológico fue un tema censurado por los tratadistas españoles aunque en la práctica algunos maestros cercanos a la corte estuvieron en condiciones de practicarlo como Diego Velázquez en “La Venus del Espejo” (c.1648-1650) o Alonso Cano en “Juno” (c. 1640), obra en la que la joven descubre uno de sus pechos. Su representación grupal en un ambiente de esparcimiento no fue ajena tampoco a la pintura flamenca de Hendrick van Balen. BLANCO, Mercedes “El paisaje erótico entre poesía y pintura”, *Críticón*, nº 114, 2012, pp. 101-137. Carducho insistió en que cuando los pintores “(...) se alargaren a pintar cosas no religiosas, sean de ejemplos políticos, de prudencia, fortaleza, magnanimidad, y de otras virtudes morales, que aprovechen y no dañen. Y si tal vez se ofreciere, y no excusare pintar fábulas, hágalas con decoro, y honestidad, para que no ofenda a los ojos, castos y limpios que las mirasen, sino que esté tan compuestamente expresadas, que enseñen la doctrina moral, y natural que aquellos grandes hombres para ocultarla a los ignorantes tan ingeniosamente dejaron encerrada debajo dellas (como poco ha te dije)”. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 318-319.

<sup>1129</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo...*, op. cit., f. 483.

<sup>1130</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489v. A ello sumamos en la colección del I marqués de Casa-Concha un “lienzo del combite de Perseo a cincuenta pesos”. AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, op. cit., f. 109.

<sup>1131</sup> AGN: *Inventario de bienes de Ana Josefa Martínez...*, op. cit., f. 121 y e *Inventario de bienes de Juana Ruíz de Llano*. Protocolos notariales de Marcos de Uceda, nº 1134, 1730, ff. 250-252v.; f. 251v. Juana Ruíz contrajo nupcias con D. Pedro Azaña Sánchez de Palacio, natural de la villa de Torrijos en la provincia de Toledo. Dicho individuo pasó a Lima en torno a los años ochenta del siglo XVII, ejerciendo





Fig. 25. *Talestris, reina de las amazonas en el campamento de Alejandro Magno*, Johann Georg Platzer, 1ª mitad del siglo XVIII

Podrían ser muy bien catalogados dentro de este rubro los ciclos sobre las estaciones y los signos zodiacales, asuntos paganos que formaron parte de una cultura astrológica de orígenes grecorromanos, fundidos con el humanismo cristiano desde la Edad Media y el Renacimiento. Éstos últimos, inspirados en dos conjuntos, el primero atribuido al taller de los Bassano (c. 1620-1630) y custodiada en la Catedral de Lima y la otra, hoy en la catedral de Cuzco, y pintada por Diego Quispe Tito (1681), marcan las antiguas relaciones medievales establecidas entre los signos zodiacales, los trabajos agrícolas mensuales y las parábolas bíblicas<sup>1132</sup>. De hecho, dichas composiciones describen con detalle las labores anuales del campo siguiendo las etapas del calendario europeo. Su presencia en Lima se hace eco del enorme éxito cosechado por los temas bassanescos en el gusto pictórico criollo. Debieron funcionar talleres enteros dedicados

---

de regidor y alcalde de corte de la Real Audiencia, siendo también oidor de la provincia de Charcas. Tuvo por hermano a Bartolomé Azaña, caballero de Santiago (1655), regidor y alcalde ordinario y provincial de Lima. REZABAL Y UGARTE, José de: *Tratado del Real Derecho...*, op. cit., p. 160. Por un escrito elaborado el quince de julio de 1647, en la que se informa de los méritos desarrollados por los miembros del cabildo metropolitano para engrandecer el reino, conocemos que se solicitan una serie de privilegios para el capitán Bartolomé de Azaña, junto a otros cabildantes, pudiendo establecer hipotéticamente la llegada a los Reyes de ambos hermanos en torno a 1640 porque el citado Bartolomé ya ocupaba el puesto de alcalde en 1644. MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús, ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, Javier y RIVERA GARRIDO, Águeda: *Cartas de cabildos hispanoamericanos. Audiencia de Lima*, vol. I. Sevilla, EEHA (CISC) e IRA (PUCP), 1999, p. 140.

<sup>1132</sup> MUJICA PINILLA, Ramón: “«Dime con quién andas y te diré quién eres». La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656” en *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UMNSM, 1999, pp. 191-217; pp. 195-196.

a satisfacer esa voluminosa demanda, situándose entre ellos algunos eslabones dieciochescos (Fig. 26).

Francisca Josefa Vázquez de Velasco (1722) entregaba en concepto de dote a José Félix Vázquez de Velasco, “doce países meses del año a tres pesos cada uno”; el I marqués de Casa-Concha (1742) poseyó “cuatro lienzos de los meses del año, a seis pesos cada uno” y Magdalena de Villela (1751) declaró “doce países grandes maltratados de los doce meses”<sup>1133</sup>. Su ambivalencia significativa podía ser interpretada alternativamente como sacra o profana de acuerdo con el contexto donde se colocaran, corroborando como su posesión no estaba reñida en modo alguno con la ortodoxia doctrinal de su propietario. Complementando a las anteriores, algunas residencias contenían series de las cuatro estaciones<sup>1134</sup> pero más interesantes, por ser escasas las noticias, son las pinturas sobre los elementos (fuego, tierra, aire y agua) que circunstancialmente se insertarían en paisajes. Lázaro de Lara (1789) incluía entre sus posesiones, a juego con una impresionante biblioteca que daba buena cuenta de su erudición, “cuatro láminas con marcos de madera de los cuatro elementos con perfiles dorados”, tal vez, tomando de referencia unos óleos de Giuseppe Arcimboldo (1566), encargados por Maximiliano II, u otro conjunto homónimo de Joachim Beuckelaer, conservado en la National Gallery<sup>1135</sup> (Fig. 27).

A veces, estas plasmaciones alegóricas recibían la denominación de “país”, término aplicado indistintamente a cuadros sacros y seculares (batallas, bodegones, hechos históricos, cacerías... etc.) recortados sobre horizontes campestres<sup>1136</sup>. El

---

<sup>1133</sup> Consúltese: AGN: *Carta dotal de Josefa Vázquez de Velasco...*, op. cit., f. 791; *Inventario de bienes de José de Santiago Concha y Salvatierra...*, op. cit., f. 108v e *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de...*, op. cit., f. 269v. No obstante, la de mayor calidad, por ahora, la ostentó el I conde de Monteblanco: “Primeramente doze lienzos grandes de los doce meses del año de la Escuela de Bazan a setecientos pesos”. AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones...*, op. cit., f. 1033.

<sup>1134</sup> “Quatro países de los quatro tiempos del año sin marcos”. AGN: *3º inventario de bienes de Beatriz Ibáñez...*, op. cit., f. 837v y “tres tiempos del año” (serie incompleta). AGN: *Inventario de bienes Juana Ruíz de Llano...*, op. cit., f. 251.

<sup>1135</sup> AGN: *Inventario de bienes de Lázaro de Lara...*, op. cit., f. 847v. En Su colección bibliográfica hay leves aperturas a los renovados modelos culturales ilustrados con obras de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), aunque predomine una corriente de adquisición barroca: “El Teatro Crítico del Ilustrísimo Señor Feijoo y sus cartas eruditas en veintiséis tomos”, “Historia de Perú, dos tomos en folio”, “Historia del México, un tomo en folio”, “Virgilio un tomo”, “Nobelas de Carvajal un tomo”, “Delicias de Apolo, un tomo”, “Obras de Quevedo, un tomo”, “Historia General y Discursos Políticos en un tomo” y “Estado de Inglaterra, un tomo”, entre otros. Véanse los ff. 849-850v.

<sup>1136</sup> “Tres lienziños apaisados de trofeos” y “dos países chicos de armas de la Casa”, alusivo a la heráldica del linaje. Véase: AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489v e *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de Villela...*, op. cit., f. 269v. Aunque las referencias sean escasas pueden encontrarse pinturas sobre los sentidos: “Un lienzo apaisado del sentido

vocablo admitía múltiples referencias, sugiriendo el característico formato alargado o apaisado, más alto que ancho, de un género que cobró especiales bríos entre las élites. Era habitual contar en las casas con varias obras de este tipo dado que por sus notables dimensiones ofrecían la posibilidad de crear atractivos juegos ópticos de apertura espacial, propiciando que un fragmento natural, perfectamente delimitado, ingresara en un entorno dominado por la razón humana. Sin duda, gracias a la renovada sensibilidad, preocupada en tomar de modelo a la naturaleza, esta clase de piezas encontró un medio favorable para su despliegue.



Fig. 26. *Acuario*, serie del Zodíaco, atribuida al Taller de los Bassano, c. 1620-1630, Catedral de Lima



Fig. 27. *Los cuatro elementos*, Giuseppe Arcimboldo, 1566, Kunsthistorisches Museum, Viena y colecciones particulares vienesas

de ver” y “un lienzo apaisado de cinco varas y una y media de alto de los cinco sentidos sin marco”. AGN: *Inventario de bienes de Faustino Álvarez...*, op. cit., f. 288v e *Inventario de Juan Fernández de Valdivieso...*, op. cit., f. 1446v. Dichas piezas al no pertenecer a una serie, y recoger cinco personificaciones de los sentidos corporales en un mismo espacio, podría tratarse de una versión del mismo asunto realizado por Theodoor Rombouts, titulada “Alegoría de los cinco sentidos” y conservada en el Museo de Bellas Artes de Gante. Recordemos que las alegorías de los sentidos se utilizaron con profusión como arma artística que desarrollaba el gusto por el significado oculto o metafórico a través de objetos y actitudes, por lo que su significado queda reservado a unos pocos. ARAGÓ STRASSER, Daniel: “«Los Cinco Sentidos» en el Museo del Prado”, *Locus Amoenus*, nº 3, 1997, pp. 241-253, p. 246 y AA.VV.: *Los cinco sentidos y el arte*, cat. exp. Madrid, Editorial Museo del Prado, 1997, p. 206. La pintura de historia no tiene demasiada representación ya que solamente hemos constatado la presencia de una “Muerte de Lucrecia” flamenco y otro lienzo con la “Decapitación de Carlos I”, presente el segundo entre los bienes de la condesa de Castillejo. Véase: AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489v e *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa de Castillejo...*, op. cit., f. 679. Esta pieza perteneció al lustrado linaje al menos desde la segunda mitad del siglo XVII, pues aparece registrada una “degollación del Rey de Inglaterra” en el inventario levantado por Francisca de Luna y Sarmiento en 1694 tras la muerte de su marido, D. Diego de Vargas Carvajal, conde de Castillejo. RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la temática pictórica...”, op. cit., p. 170.

Ya no parecía ser exclusivamente la “entretenida pintura de los lexos”, como Pacheco las denominó en el “Arte de la Pintura” (1649). Pese a despertar su atención, deteniéndose en el libro III, capítulo VII, a esbozar una sucinta historia de su práctica y a describir la técnica, termina suscribiendo las graves palabras de Plinio: “Mas, poca gloria tuvieron estos artífices respeto de los que pintaban tablas, que estos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos. Ni había en las paredes pintura de Apelez ni se agradaba de pintar en ellas”<sup>1137</sup>. Vicente Carducho fue, en parte, de la misma opinión y recomendaba que exclusivamente embellecieran las viviendas ubicadas en entornos rurales debido al carácter recreativo que les atribuía<sup>1138</sup>. Antonio Palomino también dedicó a estas “pinturas de arboledas y cosas de campo” algunas palabras en “El Museo Pictórico y Escala Óptica” pero, en cuanto a los asuntos, defendió una concepción doctrinal clasicista que situaba a la pintura de historia en la cúspide del rígido sistema jerárquico<sup>1139</sup>.

En Lima, más allá de esta situación, la producción de ciertos artistas especializados, como Cristóbal Daza, “pintor de países” sumamente celebrado entre sus coetáneos, y las noticias presentes en la documentación nos invitan a suponer que el tema iría ganando adeptos a lo largo del siglo XVIII y mejorando la opinión general sobre él<sup>1140</sup>. Así lo revela Felipe Urbano de Colmenares (1799) dueño de “nueve países grandes de pincel valiente”, vínculo antiguo de la casa y remitidos a su sobrino el conde de Montesinos<sup>1141</sup>. Conviene recordar que la corona y la élite compraban lienzos de escuela flamenca o española, pues su simple procedencia extranjera delataba la modernidad de sus dueños. El inventario de María de Oyague (1719) arroja “seis países de pintura de España de dos baras de largo y bara y media de ancho”, Gabriela Josefa de Azaña (1726), tuvo “siete países de Flandes con sus marcos dorados a ocho pesos cada uno” y los marqueses de Torre Tagle (1761) “catorce países de pintura del Reino”, tal vez realizadas respetando la impronta capitalina contemporánea<sup>1142</sup>. Según Jaime

<sup>1137</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura en....*, op. cit., p. 435.

<sup>1138</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005, p. 255.

<sup>1139</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, vol. I, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, p. 353.

<sup>1140</sup> Por ejemplo, Bravo de Lagunas tuvo algunos países religiosos ejecutados por Daza, así como una vista pintada del “Lechugal”, espacio para el esparcimiento “donde iban en tiempos pasados las gentes, a paseo, y meriendas con un rancho, y una noria”. AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de....*, op. cit., f. 482. También José Rafael de Salazar (1776) poseyó diez países con fábulas de este autor. AGN: *Inventario de bienes de José de Salazar y....*, op. cit., f. 727.

<sup>1141</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Zelada y de....*, op. cit., f. 26v.

<sup>1142</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de Oyague....*, op. cit., f. 97v; *Tasación de los bienes de Gabriela de....*, op. cit., f. 416 e *Inventario de bienes de los marqueses de Torre....*, op. cit., f. 341.

Mariazza, el paisaje en el Perú ilustrado acusó la laicización operada en el pensamiento del sector criollo. Asistimos entonces a una mescolanza donde los artífices se acercaron a un tratamiento mimético del espacio mientras esquematizaban volúmenes y formas<sup>1143</sup>.

Algunos debieron servir de mero elemento escenográfico contextualizando acontecimientos sagrados, como se desprende de la pinacoteca del IV conde de la Monclova (1736), en la que se incluían “Un paisito del Profeta Jonás” y “dose países de dos varas y quarta de largo y bara y media de ancho con marcos de laurel dorado de diferentes santos ermitaños”<sup>1144</sup>. Debieron ser similares los “dos países de dos varas de la caída de San Pablo y Jesús Nazareno” situados en el Palacio de Torre Tagle y “un San Javier echado país grande” en el domicilio de Magdalena de Villela (1751)<sup>1145</sup>. También aludían con relativa frecuencia a representaciones cinegéticas, asociadas al ocio de los grupos dirigentes, quienes necesitaban expresar un estilo de vida elevado acorde con su condición, y a batallas navales o terrestres. En el primer supuesto se abogaría por amplías vistas panorámicas que ocuparían la totalidad de la superficie, distribuyéndose las diminutas figuras en agrupamientos dinámicos para dirigir la vista del espectador por un fragmento natural con entidad propia, a la manera de Wouwerman pero con un sentido lúdico más próximo a Watteau y una factura ciertamente modesta<sup>1146</sup> (Fig. 28). Josefa Román de Aulestia (1746) otorga a su marido “seis países medianos de cacerías a ocho pesos cada uno quarenta y ocho pesos” y Manuel Isidoro de Mirones (1776) describe “doce dichos apaisados de animales de montería sin ofa de laurel de vara y tres quartas de ancho y una quarta de alto”<sup>1147</sup>.

En cuanto al segundo grupo, el I marqués de Casa Montejó (1732) indica “dos países de guerra con marcos negros”, probablemente ébano, indicativo de su posible origen flamenco, Pedro José Bravo de Lagunas (1765) un “lienzo de la Batalla de Pavía muy bueno” y Faustino Álvarez (1742) “dos países de la Batalla de Breda”<sup>1148</sup>, conflicto

---

<sup>1143</sup> MARIAZZA FOY, Jaime: “Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana”, *Illapa*, n° 9, 2012, pp. 47-55.

<sup>1144</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, op. cit., ff. 885-885v.

<sup>1145</sup> AGN: *Inventario de bienes de los marqueses de Torre...*, op. cit., f. 339 e *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup>. marquesa Magdalena de Villela...*, op. cit., f. 270.

<sup>1146</sup> POSSADA KUBISSA, Teresa: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 174-175 y 176-177.

<sup>1147</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Román de Aulestia...*, op. cit., f. 891v e *Inventario de bienes de Manuel Isidoro de Mirones y...*, op. cit., f. 129v.

<sup>1148</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de...*, op. cit., f. 630, *Testamento de Pedro José Bravo de...*, op. cit., f. 482 e *Inventario de bienes de Faustino...* op. cit., f. 288v.



que inspiró, a través de un fecundo imaginario visual, cuadros vitales en la evolución de la Historia del Arte universal, como por ejemplo “La Rendición de Breda” (Diego Velázquez, Museo Nacional del Prado). La interpretación del asedio pudo fundamentarse acudiendo a los grabados de Jacques Callot, autor de la serie “Las Miserias de la Guerra” (1633), cuyo marco fue la Guerra de los Treinta Años, y en los óleos de Pieter Snayers. Con respecto a los ejemplos mencionados tal vez existan paralelismos formales con “La vista caballera del Sitio de Breda” (primera mitad del siglo XVII), demostradora de una tipología sumamente atractiva, que documenta realidades topográficas concretas, donde el factor estético se relega en beneficio de la aparente exactitud del enfrentamiento relatado<sup>1149</sup>. Al ser nombrados, junto con otras “batallas”, al final del documento sugeriría quizás su agrupación en una misma habitación, siguiendo la costumbre barroca de las salas temáticas (Fig. 29)<sup>1150</sup>.



Fig. 28. *Partida de caza y pescadores*, P. Wouwerman, 1660-1662, Museo Nacional del Prado



Fig. 29. *Vista caballera del Sitio de Breda*, Peter Snayers, c. 1625-1650, Museo Nacional del Prado

Mención aparte merecen las visiones cartográficas, similares en su disposición a las contenidas en los interiores holandeses. La prosperidad económica de la burguesía liberal, satisfecha y orgullosa de la tierra que habitaba, y el escaso mecenazgo ejercido por la Casa de Orange en la centuria decimoséptima, posibilitó la decoración de los

<sup>1149</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Arte en tiempo de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 19, 30 y 177. Véanse también los trabajos contenidos en: GARCÍA GARCÍA, Bernardo José: *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006, pp. 3-28 y 29-62.

<sup>1150</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: “La imagen barroca” en *Barroco*. Madrid, Editorial Verbum, 2004, pp. 299-348; p. 318.

inmuebles nórdicos con esta clase de lienzos que al generarse en un mercado altamente competitivo fueron paulatinamente recalaron en todos los dominios ultramarinos. Así rescatamos en la galería del III conde de la Monclova (1705) quince mapas de diferentes ciudades y tres lienzos medianos de mapas de México, Guayaquil y Potosí, seguramente dispuestos juntos para expresar un mensaje ligado al Absolutismo, sintetizando la realidad física de unos enclaves valiosos controlados por la corona<sup>1151</sup>.

Dentro de esta categoría, mencionaremos algunas vistas urbanas, construcciones pictóricas de gran formato con las que el espectador podía descansar su mirada sobre escenarios cotidianos y, al mismo tiempo evocar la tierra dejada atrás. El mismo virrey Casteldosríos (1710) disfrutó de “tres lienzos grandes con las pinturas de Lima y su plaza y puerto del Callao” y “un lienzo grande con la pila de la plaza pintada”, que podrían aludir a aquellas imágenes “comunicébricas” que, asumiendo una tónica verista, proclamaban las virtudes morales de la *urbs*<sup>1152</sup>. Al estar reservadas a un público exclusivo, conocedor de las tradiciones pintadas, eran un valioso testimonio de las emergentes identidades locales. Gabriela Josefa de Azaña (1726) guardaba “dos paisitos de Perú con sus marcos dorados, cada uno son diez pesos” y Mariano Carrillo de Córdoba, Abogado de la Real Audiencia (1791), menciona “nueve dichos apaisados que representan los sitios reales de Madrid y perspectiva a cuatro pesos” (Fig. 30), quizás ubicado en la órbita de la excepcional serie sobre los Reales Sitios elaborada por Michel-Ange Houasse, entre las que destaca la vista panorámica de San Lorenzo de El Escorial (c. 1722)<sup>1153</sup>.

---

<sup>1151</sup> HOLGUERA CABRERA, Antonio: “La galería pictórica del...”, *op. cit.*, p. 99.

<sup>1152</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosríos...*, *op. cit.*, ff. 1045v y 1047v. Cfr.: KAGAN, Richard L.: “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, *Pedralbes*, nº 20, 2000, pp. 11-36. Pueden sumarse: “ocho lienzos de perspectivas a doscientos pesos” y “Un país de la Ciudad de Nápoles largo con su laurel”. *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, *op. cit.*, f. 109 e *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo...*, *op. cit.*, f. 33v. El coleccionismo privado de la incipiente nobleza (viajeros) favoreció en la Italia del siglo XVIII el planteamiento de propuestas renovadoras en manos de algunos maestros venecianos como Andrea Locatelli (1695-1741), Luigi Vanvitelli (1700-1773), Giovanni Antonio Canal (1697-1768) y Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), configuradores de las *vedute*, es decir, las vistas topográficas que a menudo combinaban los elementos del paisaje con la formación experta de un arquitecto y del cuadraturista creador de la escena. Se distinguieron dos acercamientos: las expresiones precisas de situaciones geográficas y las vistas imaginarias que ofrecían la posibilidad de penetrar en el pasado, evocando imágenes nostálgicas.

<sup>1153</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, *op. cit.*, f. 416 y *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo...*, *op. cit.*, f. 484. Dicha labor sería continuada por Fernando Brambila (1763-1834), encargado en la expedición de Malaspina, de dibujar los puertos y enclaves más importantes visitados por las corbetas. Durante el periplo fue sin duda la “Vista de la ciudad de Lima” uno de los ejemplos más bellos, distinguiéndose la Iglesia de los Desamparados, la torre de Santo Domingo, la cúpula de la Catedral y las iglesias de San Pedro y San Francisco. SOLER PASCUAL, Emilio: “Fernando Brambila, pintor de



Fig. 30. *Vista de El Escorial*, Michel-Ange Houasse, c. 1722, Museo Nacional del Prado

Ana Nicolasa de Castro (1768) cita “otros dos dichos que demuestran ser la figura del Colegio de Orduña”<sup>1154</sup>. El Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Orduña fue fundado el 16 de octubre de 1679 por D. Juan de Urdanegui, I marqués de Villafuerte (1619-1682), bisabuelo materno de Ana Nicolasa, quien pensamos que podría haberlos encargado en la Península, a modo de recuerdo, antes de 1638, año en que embarca hacia América<sup>1155</sup>. Ambos lienzos, acaso adscritos a la escuela española de la primera mitad del siglo XVII, se mantendrían de generación en generación y acabarían recalando en la colección de su sucesora, tanto por su valor genealógico, pues pertenecía al primer ostentador del título y probaba la continuidad de la estirpe, como para mantener viva la memoria de un pariente querido.

Otra modalidad de paisaje es aquella que combinaba esa temática con la inclusión de bodegones, generalmente floreros o fruteros, tipología trabajada con fortuna en España (Pedro de Campobín, Luis Meléndez) y Nápoles (Giuseppe Recco) donde los objetos se abrían sobre fondos escenográficos en perspectiva, subrayando el interés por la diversidad del reino vegetal, espíritu que impregnaba a menudo los viajes de investigación del Barroco y que se potenciará en el último tercio del siglo XVIII

---

cámara de Carlos IV”, en *Espanoles en Italia e italianos en España. IV encuentro de Investigadores de las universidades de Alicante y Macerata*. Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 27-38., p. 32.

<sup>1154</sup> AGN: *Inventario de bienes de Ana Nicolasa de...*, op. cit., f. 955v.

<sup>1155</sup> RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: *Linaje, dote y poder: la nobleza de...*, op. cit., pp. 164-169.



(Fig. 31)<sup>1156</sup>. En los domicilios de la élite se conservan testimonios sobre la existencia de estas representaciones que mezclarían lo espiritual con el tratamiento intelectual de elementos cotidianos.



Fig. 31. *Bodegón con frutas y flores*, Giuseppe Recco, c. 1670, Galleria Nazionale di Capodimonte (Nápoles)

El I marqués de Santa María (1741) guardó “seis lienzos apaisados algo menores de pescados, frutas, árboles y varias formas”, “tres lienzos el uno de un florero grande, los otros dos fruteros apaisados” y “cuatro floreros medianos”, Juan Fernández de Valdivieso (1736) menciona “doce países pequeños fruteros” y el I marqués de Casa Montejo (1732) “nueve países fruteros”<sup>1157</sup>. Interesante son los “cuatro lienzos apaisados de ramos de una bara de alto y vara y quarta de ancho”<sup>1158</sup> presente entre las posesiones de Juana Ruíz de Llano (1730) porque en su “Narración del viaje por la cordillera de los Andes” (1822-1823), Roberto Proctor advierte que era costumbre regalar canastillas de flores frescas a las visitas para perennizar un feliz encuentro,

<sup>1156</sup> En ocasiones se tratan de otros animales, estimados por su sentido ornamental u hogareño: “un país con una pelea de perros” y “uno dicho [lienzo] apaisado con dos perros”. AGN: *Poder para testar de Isabel Carrillo de Alborno y de la Presa...*, op. cit., f. 302v e *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa...*, op. cit., f. 699. Igualmente Bravo de Lagunas ostentó un país de una zorra devorando un gallo que “costó mucho dinero”. AGN: *Testamento de Pedro José...*, op. cit., f. 483v.

<sup>1157</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489v, *Inventario de bienes de Juan Fernández...*, op. cit., f. 1446v e *Inventario de bienes del I marqués de...*, op. cit., f. 622.

<sup>1158</sup> AGN: *Inventario de bienes de Juana Ruíz de...*, op. cit., f. 251v.

acción resuelta incluso entregando un lienzo que se ajustara a la descripción que presentamos<sup>1159</sup>. Algún testimonio es especialmente reseñable en relación al apartado del paisaje por la calidad del personaje. El marqués de Zelada y de la Fuente (1799) compró doce países al “Señor Bolaños”, Juan José de Aliaga y Santa Cruz, V conde de San Juan de Lurigancho, dato significativo que nos permite reconstruir el ambiente privilegiado en que debió moverse<sup>1160</sup>.

Aunque no se ha prestado excesiva atención al bodegón en la historiografía limeña, por ser escasos los ejemplos conservados, debió tener una presencia mayor de la que se suponía hasta ahora, a juzgar por la asombrosa cantidad que embellecían las casas elitistas, e incluso, de aquellas que no lo eran, pues generalmente a su formato reducido sumaban precios accesibles. Esta cuestión no es una excepción con respecto a la situación peninsular. En España, las naturalezas muertas solían efectuarse sin encargo previo, revelando, al no protocolizarse las condiciones, que el mercado las dotaba de un cariz secundario<sup>1161</sup>. Como veremos en el apartado correspondiente, en el virreinato peruano parece que tampoco gozaban de gran valor económico, atendiendo a las tasaciones pictóricas contemporáneas. Pero, en general, dejando de lado parámetros monetarios, parece haber concitado un alto grado de interés porque todos los particulares poseían siempre varios “fruteros” y “floreros” ejecutados sobre lienzo y planchas metálicas.

María de Oyague (1719) tenía “doze fruteros de pintura de España llanos de una bara de alto y una bara y media de largo”, agrupados quizás en dos parejas de seis para insistir en su usual función ornamental, mientras que el I marqués de Casa-Concha (1742) poseía, “diez floreros de una vara con marco dorado, diez y seis pesos cada uno” y Josefa Román de Aulestia entregaba a su esposo (1746) hasta “trece fruteros de flores y frutas a ocho pesos cada uno, ciento diez y seis pesos”<sup>1162</sup>. En la segunda mitad de la

---

<sup>1159</sup> PROCTOR, Roberto: *Narración del viaje por la cordillera de los Andes*. Buenos Aires, La Nación, 1919, p. 182.

<sup>1160</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

<sup>1161</sup> CHERRY, Peter: *Arte y naturaleza. El Bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 53. En Sevilla destaca por su singularidad un contrato que suscribe el pintor Francisco López Caro con Juan Martínez Montañés para pintarle cuarenta bodegones, pagándose por cada uno la discreta cifra de veinticinco reales. MALO LARA, Lina: “Aportación documental al catálogo del pintor Francisco López Caro: cuarenta bodegones para Juan Martínez Montañés”, *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 311-318.

<sup>1162</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de Oyague...*, op. cit., f. 97v, AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, op. cit., f. 108v y AGN: *Carta dotal de Josefa Román de Aulestia...*, op. cit., f. 891v.

centuria la demanda no hace más que aumentar, mejorando sustancialmente por momentos su calidad. La memoria de Bravo de Lagunas (1765) informa de “ocho fruteros apaisados flamencos con marcos negros” y trece de escuela flamenca “muy celebrados”, ejecutados por Pablo de la Concha, de quien sólo podemos dilucidar su origen nórdico<sup>1163</sup>. Vinculado al preciosísimo característico de las láminas situamos en la colección de Mariano Carrillo (1792) “dos fruteros pintura en bronce con marco negro y dorado en ocho pesos”, que acaso sirvieran, debido a la versatilidad del soporte, como modelo para afrontar composiciones parecidas de mayor envergadura presentes en la misma pinacoteca, por ejemplo, “un frutero con su hoja de laurel dorada”<sup>1164</sup>.

El repertorio figurativo, que englobaba animales vivos, presas de caza, flores y frutas hunde sus raíces en los esquemas de grutescos renacentistas, inspirados en ambientaciones de la Antigüedad clásica, que en Andalucía se localizan, por ejemplo, en el techo de la Sala de Frutas de la Alhambra y en la Galería del Prelado del Palacio Arzobispal de Sevilla. En una cultura barroca predominantemente visual obtuvo popularidad el cultivo del trampantojo, con el que el artífice podía demostrar su dominio técnico y adquirir reconocimiento emulando a los célebres Zeuxis y Parrasio<sup>1165</sup>. El género ofrecía la posibilidad de perfeccionarse en el estudio del natural, poniendo de relieve el concepto aristotélico de mimesis, y de aproximarse a un naturalismo fiel, basado en la hábil descripción de los elementos. Este factor explica que Pacheco, contrariamente a otros tratadistas que vieron en su ejercicio un acto carente de desafío, relegándolo a una posición marginal, calificara positivamente los bodegones. Las elogiosas críticas se introducían además en una estrategia consciente, encaminada a reforzar la valía creativa de Velázquez<sup>1166</sup>.

Con respecto al significado, el viraje de la producción pictórica hacia asuntos cotidianos durante el Barroco podía aludir a ideas celestiales ya que el grado de

---

<sup>1163</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de...*, op. cit., ff. 482v-483.

<sup>1164</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de Córdoba...*, op. cit., f. 483.

<sup>1165</sup> CHERRY, Peter: *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, p. 34 y JORDAN, William y CHERRY, Peter: *El bodegón español: de Velázquez a Goya*. Madrid, Ediciones El Viso, 1995, pp. 18-20.

<sup>1166</sup> “¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dexas lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios, y los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso exemplo (...). Cuando las pinturas tienen valentía, debuxo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural que se juntan en esas pinturas, que habemos dicho, traen sumo honor al artífice”. CALVO SERRALLER, Francisco: *La teoría de...*, op. cit., pp. 437-438.

realismo de una imagen no estaba relacionado necesariamente con su carácter laico<sup>1167</sup>. En este sentido, la expresión de una cotidianeidad objetiva y veraz combinada con lo trascendente estuvo entre las preferencias de la élite en todo el imperio hispánico. Desde esta perspectiva ambivalente, entre la sensualidad natural y la gravedad iconológica pueden interpretarse “seis floreros de devoción” en la colección del I marqués de Casa Montejo (1732), que compartían espacio con láminas pasionistas, dos lienzos de santa Isabel y la Adoración de los Reyes y un ciclo de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento<sup>1168</sup> (Fig. 32).

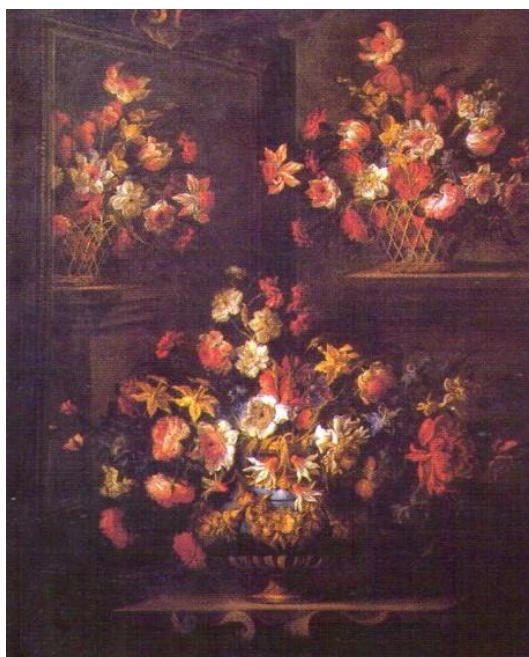


Fig. 32. *Floreros ante el espejo*, Juan de Arellano, c. 1655-1660, Museo de La Coruña

Ciertos maestros como Tomás Yepes o Bartolomé Pérez de la Dehesa se especializaron en representaciones de coronas florales que incluían escenas religiosas o santos aislados. Debieron su impulso a la difusión primero en Madrid de guirnaldas flamencas, desde Brueghel a Seghers, y, después, a la introducción de trabajos en el medio cortesano de Mario Nuzzi, Margarita Caffi y Andrea Belvedere. Dentro de esta tipología simbólica habría que mencionar a Juan de Arellano, cuyos floreros, de ricos materiales pintados con extraordinaria verdad y vibrante colorido, incluyen, a veces,

<sup>1167</sup> WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 42.

<sup>1168</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de...*, op. cit., f. 622v.



flores abiertas a punto de deshojarse que aluden a un sentimiento de caducidad próximo sutilmente a la *vanitas*<sup>1169</sup> (Fig. 33).



Fig. 33. *Guirnalda con alegoría de la vanidad*, Juan de Arellano y Francisco Camilo, 1646, Valencia, Museo de Bellas Artes, colección Pere Orts i Bosch.

También los fruteros fueron impregnados de la solemnidad contrarreformista desde una proyección mística, hallando en la escuela sevillana un jugoso venero de honduras icónicas, primero en la órbita de los velazqueños “bodegones a la divina” y ulteriormente en los expresivos juegos lumínicos derivados de la veta figurativa zurbaranesca. El maestro de Fuente de Cantos modeló con su exquisita sensibilidad un modelo universal, expresión de una cotidianeidad que comunicaba la acción creadora de Dios. La desbordante producción de Zurbarán se proyectó en Hispanoamérica con discípulos, seguidores e imitadores, “recibiendo y recreando sobre todo su nervio

<sup>1169</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio.: *Pintura Barroca en España...*, op. cit., pp. 336-338.

espiritual, con declinaciones piadosas envueltas en el claroscuro como técnica artística”<sup>1170</sup>.

Durante el Barroco, el mundo natural compartió con el mitológico todo un universo velado que sólo la minoría culta versada en la emblemática pudo decodificar. Pero junto al acicate erudito, que reclamaba lecturas profundas sin significar una merma de brillantez formal, se impuso en las décadas centrales del despotismo ilustrado, lo meramente sensual como primordial causa apreciativa. “La materialidad de las cosas, su carácter sensorial y transitorio, parece atraer sobremanera a estos grupos de nobles, funcionarios de la corte, canónigos, muchas veces vinculados a las labores mercantiles, y acostumbrados a la comodidad y al lujo. El gusto por los colores y texturas, acorde con una nueva manera de relacionarse con la naturaleza, y con la vida y con la muerte, parece dejarse percibir. También el apego a la vida, y la suerte de melancolía por lo frágil y efímero de las cosas”<sup>1171</sup>.

Estos motivos vegetales pudieron adornar, usando la técnica de la talla plana, retablos-hornacinas o muebles-armarios para figuras, tal y como se muestra en un ejemplar setecentista conservado en la colección limeña de Vivian y Jaime Liébana (Fig. 34). Era habitual que la cara externa de los contenedores se tallara en puertas, cajones, tapas y laterales, reiterándose los mismos motivos en todos sus frentes. Al interior, la exuberante ornamentación era resuelta sobre un soporte plano donde se relataban tradicionales escenas cotidianas (bodegones, aves en ambientes pastoriles, etc.), volcadas sobre fondos paisajísticos como vehículo de llamativa expresividad. Un gran impacto visual produce el armario procedente de la colección de un antiguo linaje cuzqueño, que es parte del conjunto patrimonial del Museo Pedro de Osma. En el interior del cuerpo superior deslumbra la cálida paleta que anima las escenas galantes, pobladas de personajes ataviados con indumentaria típica, y los canastos con frutos autóctonos<sup>1172</sup> (Fig. 35).

---

<sup>1170</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Un crucificado de Ignacio de Ries en Potosí”, *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 605-610; 605.

<sup>1171</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...”, *op. cit.*, pp. 434-435.

<sup>1172</sup> CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, María: *Un legado que pervive en Hispanoamérica: el mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XII y XVIII*. Madrid, El Viso, 2013, pp. 192-194.



Fig. 34. *Detalle de armario*, anónimo, siglo XVIII, Colección de Vivian y Jaime Liébana



Fig. 35. *Armario*, anónimo, siglo XVIII, Museo Pedro de Osma

El lenguaje que ostenta, alejado de aspiraciones cosmopolitas, está en sintonía con el imaginario artístico andino marcado en la segunda mitad del setecientos por la persistencia del viejo artesanado gremial. Al mismo estilo adocenado responderían algunos lienzos de pájaros, símbolo del alma humana. A comienzos del siglo XVIII, quedarían dotados de una cierta sacralidad, conceptualizando un mundo paradisiaco destinado al silencio y a la oración que derivaría con el paso de los años en sofisticado ornamento<sup>1173</sup>. También se presentan floreros esquemáticos de plata y oro, sobre un prado con pomos de rosas rojas picadas por pajarillos de vivo cromatismo y cabezas de ángeles en relieve superpuestas, en las hojas exteriores de un mueble para figuras datado a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, perteneciente al Museo de América de Madrid<sup>1174</sup> (Fig. 36).

<sup>1173</sup> “Lienzo largo de unos pájaros en doce pesos” y “once dichos grandes de pájaros y animales sin marco”. AGN: *Carta dotal de Josefa Vázquez de Velasco a José...*, op. cit., f. 791 e *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa de Castillejo...*, op. cit., f. 699.

<sup>1174</sup> ARBETETA MIRA, Letizia.: *Magos y Pastores. Vida y Arte en la América Virreinal*, cat. exp. Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, pp. 54 y 181.





Fig. 36. *Mueble armario para figuras*, anónimo quiteño, s. XVII-XVIII, Museo de America de Madrid

A esta pequeña nómina sumamos las muestras que aparecen en cuadros conservados en Lima incluidos en pinturas de otra temática. Entre ellas sobresalen las rosas distribuidas en la serie catedralicia sobre la vida de Santa Rosa o los emblemas pasionistas, situados en el tercio inferior de un “Niño Jesús dormido sobre la cruz” hoy en el Museo del Convento de los Descalzos, donde unas manos anónimas presentan reflejos bien conseguidos (Fig. 37). También en la congregación franciscana se guarda una “Última Cena” en la que apreciamos detalles de desigual factura, pues si la cubertería sobre la mesa presenta un dibujo y colorido torpes, el jarro en primer plano muestran el buen desempeño para representar el volumen a través de gradaciones lumínicas<sup>1175</sup> (Fig. 38). De menor calidad son las flores multicolores de un “Nazareno”, actualmente en el Museo de Arte de Lima, cuya excesiva planimetría vuelve a observarse en muchas “esculturas pintadas”. Más conseguida está la orla del lienzo de “Santa Teresa”, donde despunta la carnosidad de las flores en los márgenes que envuelven a la intelectual jesuita (Fig. 39). Este complemento decorativo, registrado por primera vez en el “Éxtasis de santa Catalina” (Juan Espinosa de los Monteros, 1669, Monasterio de Santa Catalina de Cuzco), tuvo enorme aceptación entre los maestros andinos. En el caso que nos ocupa, y en otros parecidos, como en la “Virgen niña hilandería” (Museo Pedro de Osma, fines del siglo XVII), el recurso concede una nota

<sup>1175</sup> El antecedente más remoto se trataría de la “Última Cena” ejecutada por Diego de la Puente para el Convento de San Francisco (1656, Lima) que incorpora varios detalles de intención realista dentro de su abigarrada composición.



anecdótica pero asimismo simbólica a la imagen sagrada (Fig. 40). Finalmente, tal vez aludan a los “fruteros andinos” dos detalles en sendos lienzos. El primero corresponde a una “Sagrada Familia” custodiada en el Museo Pedro de Osma, donde se reúnen higos, cerezas, peras, etc., y especialmente una cubertería finamente elaborada en la que el pintor presta atención a los reflejos y transparencias sobre la superficie vidriosa. Por último, citaremos la bandeja de jugosos manjares que san Juanito ofrece al pequeño Jesús en una “Sagrada Familia” preservada en el Museo de Arte de Lima (Figs. 41 y 42).



Fig. 37. *La aparición del Niño Jesús en el huerto*, Serie de santa Rosa de Lima, anónimo, siglo XVIII, Museo Religioso de la Catedral de Lima



Fig. 38. *La Última Cena*, anónimo, ¿c. 1680-1700?, Museo del Convento de los Descalzos



Fig. 39. *Santa Teresa de Jesús*, anónimo, c. 1700-1730, Museo de Arte de Lima



Fig. 40. *Virgen niña hilandera*, anónimo, finales del siglo XVII, Museo Pedro de Osma





Fig. 41. *Sagrada Familia*, anónimo, siglo XVIII, Museo Pedro de Osma



Fig. 42. *Sagrada Familia con san Juanito y un jilguero*, anónimo, c. 1730-1760, Museo de Arte de Lima

Fue frecuente en el Barroco europeo la incursión de la cotidianeidad en las artes visuales con resultados plenos de vitalidad. La pintura de género comportaba la formulación de un nuevo código visual y una renovación iconográfica que diese buena cuenta de los problemas que ahora preocupaban a la sociedad. El interés por captar los aspectos mundanos obtiene buena carta de presentación en los “bebedores” y “carnicerías” de Aníbal Carracci, insertos en la órbita de Pieter Aerten. Su fecunda labor como dibujante y la capacidad inherente de trabajar simultáneamente en dos planos revela una dicotomía pronunciada a partir de entonces en la obra de grandes artífices. Además, esta mentalidad convirtió a los Carracci en los inventores de la caricatura moderna en su sentido estricto, es decir, como una burla crítica de los defectos individuales, pensada para provocar risa, cuestión ya teorizada durante el Cinquecento por Leonardo y Della Porta<sup>1176</sup>. Dentro del gusto por lo trivial situamos en el acervo de la condesa de Castillejo (1776) “otro dicho [lienzo] pequeño de una cabeza bebiendo”, aludiendo, quizás, a una interpretación del “Joven bebiendo” de Aníbal Carracci<sup>1177</sup> (Fig. 43).

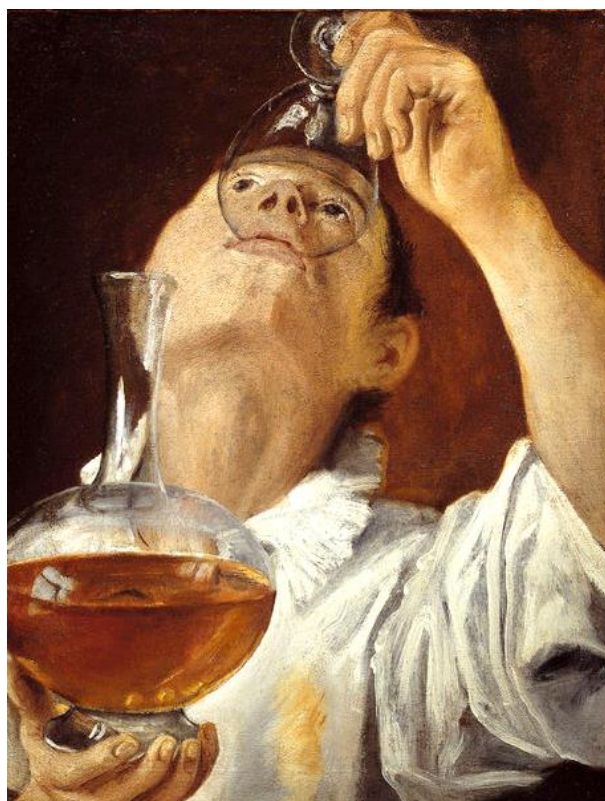


Fig. 43. *Joven bebiendo*, Aníbal Carracci, 1582-1583, Christ Church, Londres

<sup>1176</sup> WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en...*, op. cit., p. 71.

<sup>1177</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa de Castillejo...*, op. cit., f. 679.

La pintura costumbrista, atada a lazos flamencos y holandeses mediante continuas importaciones, aparece durante el siglo XVII bajo muchos aspectos: desde los *bambocciantes* y las rústicas escenas en Génova, en donde se aboga por mostrar la verdad desnuda con intención documental, hasta la producción de los Caravaggistas de Utrecht, basada en la observación precisa del entorno cercano, pasando por los primeros brotes naturalistas en España. En efecto, fue solamente a partir de mediados del seiscientos cuando se prestó verdaderamente atención en Europa a los quehaceres, comportamientos y perfiles psicológicos de la multitud anónima. En esta línea insertaremos “un país que representa a una mujer con una hoz en la mano en dos pesos” “quatro lienzos apaisados de Flandes (...) el tercero de una dama y un galán y el cuarto de un músico” y “un país de una vieja”<sup>1178</sup>.

Los maestros boloñeses darían un paso adelante, acabando con los últimos vestigios de formalismo académico. Así, Giuseppe Maria Crespi aplicó su sensibilidad a lo puramente humano con una libertad sin convencionalismos. También tomando como sujeto la vida tal cual es Giacomo Ceruti elaboró una sobria galería de vagabundos, colectivo a veces olvidado, que parece ser gozó de aceptación en la colección de Bravo de Lagunas, estudiada con detenimiento más adelante. Avanzando en el tiempo, el napolitano Gaspare Traversi, partiendo de las fuentes de Caravaggio, recogió episodios protagonizados por los sectores medios con un temperamento considerablemente cómico. Concentrándose en la mutua comunicación de las figuras, a menudo irracionalmente colocadas en el lienzo, consiguió transmitir el tono de chanza al que parecen aludir un “lienzo de una y media vara de largo y una de ancho apaisado, pintura burlesca, cuatro pesos”, perteneciente a Agustín de Frade (1766), y “otro de pintura burlesca” en posesión de Juan Fernández de Valdivieso (Fig. 44)<sup>1179</sup>.

---

<sup>1178</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de Córdoba...*, op. cit., f. 484v, *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489v e *Inventario de bienes de Faustino...*, op. cit., f. 288v.

<sup>1179</sup> AGN: *Tasación de bienes de...*, op. cit., f. 166v e *Inventario de bienes de Juan Fernández...*, op. cit., f. 1446v. El desarrollo de esta pintura burlesca se trata en: WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en...*, op. cit., pp. 493-497. Por otro lado, la investigadora Crespo Rodríguez destaca, reproduciendo las palabras de Suardo, el gusto desde el primer tercio del siglo XVII en las figuras de bufones y figuras deformes de la corte española. En 1630 el cronista refería cómo “por mandado de Su Excelencia, se llevó a él Real acuerdo un monstruo que han traído a esta Corte desde el puerto de Lunaguana, que es un niño de edad de nueve meses que tiene una cabeza que tiene de redondo una vara y los ojos que se le buelven de avaxo arriba y los demás miembros son muy pequeños y fueron con él sus padres, que le marido es hombre ordinario y la muger pequeña de cuerpo y no tiene más edad de quince años, y Su Excelencia ha mandado retratarle”. CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica de la ciudad de los*





Fig. 44. *La pelea*, Traversi, c. 1753-1754, Museo Nacional de Capodimonte, Nápoles

En la Península la limitada introducción de estos temas realistas se debe al influjo de las corrientes lombardas cinquecentistas. Sánchez Cotán, en 1602, se inspiraba en modos tizianescos y en los Bassano. Pedro Orrente muestra una clara formación veneciana mientras que el joven Francisco Ribalta se forma en el ambiente contrarreformista del Colegio del Patriarca de Valencia. Incluso determinadas concepciones de Van der Hamen entroncan por el detallismo con cierta clase de tradiciones manieristas<sup>1180</sup>. Con Ribera podemos hablar de una recepción ya en la misma Italia del tenebrismo. El “lienzo de un filósofo”, en poder de Faustino Álvarez (1742), aludiría acaso a los ejecutados por el pintor valenciano en un ambiente artístico, como el napolitano, abonado para recibir su personal interpretación del naturalismo dramático y con una considerable carga de inmediatez material y sensual. Al igual que en su famosa serie de los sentidos, hoy dispersa, elige modelos inmediatos, de ruda presencia y rasgos fidedignos, que le otorgan vitalidad y humanidad, mirando fijamente al espectador mientras permanecen recortados en entornos lúgubres<sup>1181</sup> (Fig. 45). En

Reyes, 1535-1750. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y Diputación de Sevilla, 2006, p. 332, nota 188.

<sup>1180</sup> MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando. *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001, pp. 46-47.

<sup>1181</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en...*, op. cit., pp. 176-178 y SPINOSA NICOLA: *José de Ribera: bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*, cat. exp. Madrid, Generalitat Valenciana, 2005.

Madrid es aún más rara la existencia de obras que puedan entroncar con este género, si exceptuamos un curioso grupo de lienzos atribuidos a Antonio Purga (“El Afilador”, Ermitage; “El reparto de comida a los pobres”, Museo de Ponce y “La taberna” de colección particular). Palomino describe algún ejemplar que sigue una pauta parecida pero no habla nunca de cultivadores especializados<sup>1182</sup>.

El foco sevillano encontró en Velázquez y Zurbarán dos ricos filones para explotar el amor por lo inmediato en los hechos sagrados, sin restarle su grave solemnidad. El primero además supo en sus años juveniles trabajar sus escenas de taberna con una prodigiosa óptica verista, acudiendo a recursos técnicos italianos, tanto en la reproducción de los objetos inanimados como en la valiente caracterización de los tipos humanos. Dichos óleos profanos fueron recibidos con las destempladas palabras de Carducho: “tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de fulleros tahúres, y casos semejantes, sin más ingenio, ni más asunto, de habérsele antojado al Pintor retratar cuatro pícaros descompuestos, y dos mujercilla desaliñadas, en mengua del mismo Arte, y poca reputación del artífice. (...) bien creo que los que hacen lo contrario, y lo tienen por particular oficio, son forzados de la necesidad, que como miran solo a socorrerse, se olvidan de las obligaciones pintando las impropiedades e indecencias que hemos dicho”<sup>1183</sup>.



Fig. 45. *Demócrito o Arquímedes*, José de Ribera, 1630, Museo Nacional del Prado

<sup>1182</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en...*, op. cit., p. 55.

<sup>1183</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura...*, op. cit., pp. 312-313.

Uno de los pilares que debió servirle de sustento, aparte de los modelos derivados del caravaggismo, fue la prolífica actividad manifestada en torno al clérigo Juan de Roelas, quien desempeñó un papel fundamental y renovador en una ciudad dominada por fórmulas rutinarias y esquemas arcaizantes propios del Manierismo. Dejando atrás el dibujo lineal y el colorido frío de sus contemporáneos, Roelas introduce el teatro de la vida cotidiana en composiciones sueltas y decididas, protagonizadas por seres populares de intenso animismo<sup>1184</sup>. En parte, Murillo recogió el testigo, planteando una comunión entre el sencillo lenguaje gestual, la incursión de lo anecdótico y la sensibilidad mística imperante. Logró además en sus historias de pilluelos modelar una imagen callejera del vivir cotidiano que recaló en Lima con incalculables consecuencias. No vamos ahora a tratar la presencia de sus primeros niños mendigos en las colecciones limeñas, cuestión que analizamos más profundamente en otro apartado. No obstante, hemos de contabilizar entre las posesiones de la condesa de Castillejo (1776) “un cuadruto con una vieja hilando”, que pensamos evocaría, quizás, una versión inferior del mismo cuadro guardado en el Museo Nacional del Prado, copia de un original de Murillo<sup>1185</sup> (Fig. 46).



Fig. 46. *Vieja hilando*, copia antigua de un original de Murillo, 1645, Museo Nacional del Prado

<sup>1184</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Historia de la pintura española sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1985, pp. 121-122.

<sup>1185</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa de Castillejo...*, op. cit., f. 679.



De igual manera que son numerosos los testimonios documentales que indican la existencia de “países” y “fruteros”, menudean las alusiones a la presencia en las residencias de retratos. Su auge en Hispanoamérica se produjo en el siglo XVIII, época en la que los criollos trataron de afirmar con más insistencia su propia identidad cultural. Para entonces el grupo dominante de la élite, que acaparaba las altas esferas gubernamentales de la administración indiana, encargaban sus efigies para reafirmar los lazos genealógicos, políticos y económicos al interior del estratificado sistema social, elemento clave para la distinción. En Lima ilustrada el género tendió a no ser anónimo y tuvo magníficos exponentes, encontrando condiciones propicias para su desarrollo porque, como en Europa, brindaba la posibilidad de transformar a los individuos en símbolos perpetuos de una época concreta manteniendo viva su memoria.

Esta posibilidad es subrayada en un memorial redactado en Zaragoza (¿1677?) cuya sentencia decreta el reconocimiento de hidalguía y otras exenciones fiscales para los que se ejercitaran en el noble arte de la pintura, donde se afirma que: “¿No redime [la pintura] del fatal golpe de la muerte, y del olvido las hazañas, las virtudes de los mayores Héroes, dando que admirar, y que imitar a la posteridad, y ennobleciéndolas por este medio; tanto, que dice Cicerón: Que Alejandro, no por otra razón quiso, que Apeles sólo pintase sus retratos, sino porque conoció, que la sublimidad de su Arte había de acrecentarle al mismo Alejandro mucha gloria?”<sup>1186</sup>. De cualquier forma, aunque se suponía que el retratarse estaba reservado a modelos con relevancia cortesana, religiosa y humanística, acabó extendiéndose democráticamente a toda persona de ciertas posibilidades económicas, quienes se hicieron representar de modo más ostentoso del que por nacimiento les correspondía. Carducho insiste en este particular diciendo que había visto “retratados a hombres y mujeres muy ordinarios y de oficios mecánicos arrimados a un bufete o silla debaxo de cortina, con la gravedad de traje y apostura que se debe a los reyes y grandes señores”<sup>1187</sup>.

Hubo una extensa red de connotaciones extraartísticas asociadas al retrato durante la Edad Moderna pues era un medio para transmitir un prototipo moral, alcanzando incluso el matiz de objeto sagrado, y sustituir la realidad pintada debido a su

---

<sup>1186</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura...*, op. cit., p. 532.

<sup>1187</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura barroca en...*, op. cit., p. 59.

voluntad ilusionista<sup>1188</sup>. Históricamente los artistas se encontraron en un conflicto entre el decoro y la belleza frente al parecido “por la complejidad de tener que articular la dialéctica de lo individual con su naturaleza normativa, es decir, lo que distinguía y distingue a una persona como un ser único e irrepetible, con lo que tiene de portaestandarte de una función heráldica, de empleo o de virtud, tomada esta última cualidad en el sentido etimológico latino de acción o de pasión ejemplares”<sup>1189</sup>. En la práctica, “retratar” e “imitar” fueron dos términos complementarios, imponiéndose entre los maestros peninsulares un tipo de efigie naturalista, próxima al ideal contrarreformista, en donde sin eludir jamás la objetividad de los rasgos faciales se dejó traslucir el fulgor personal e intransferible que animaba la acción humana<sup>1190</sup>.

No obstante, en la América virreinal no se trató, salvo en momentos excepcionales, de plasmar el carácter psicológico sino que hubo un mayor interés en manifestar la posición privilegiada del individuo. Dado su carácter testimonial no solían tener una fuerte carga alegórica sino que adoptaban un mismo repertorio compositivo de actitudes y atributos, sólo variable a lo largo de los siglos coincidiendo con cambios de moda<sup>1191</sup>. En los Reyes el género tuvo amplia demanda, reproduciendo una doble tendencia característica del Barroco católico, opuesta a la alternativa burguesa imperante en Holanda. La primera solución, asumida por Lozano y sus seguidores, apostó por la tipología áulica francesa donde se sugería un término medio entre la particularización fisonómica y la idealización, completando la interpretación limitada del rostro con atributos y otros elementos alegóricos que definían la autoridad del monarca y la fastuosa pompa de las decoraciones palaciegas, ensalzando al mismo tiempo el sistema político absolutista. En cambio, una segunda vertiente más cercana a

---

<sup>1188</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: “Varia fortuna del retrato en España”, en *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 16-67 y FLETCHER, Jennifer: “El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición”, en *El Retrato del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 71-89.

<sup>1189</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de la...*, op. cit., p. 157. Esta tensión también es tratada en GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: “Los límites del retrato”, en *El Retrato del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 125-145; p. 138.

<sup>1190</sup> Nutridas de las fuentes del Manierismo y la contrarreforma, captar lo singular de cualquier ser humano se convirtió en objetivo primordial. En este sentido, conviene recordar la publicación de la “Fisionomía Humana” (Giovanni Battista della Porta, 1586) una obra que no solo se limitó a establecer analogías entre el rostro humano y el de los animales, sino que estableció una tabla de caracteres y una tipología racial. En cualquier caso, además de su valor como monográfica sistematización de un saber acerca de la expresión del rostro, llevado a cabo en el momento en que hay un nuevo interés por la introspección artística, ordenó según una normativa lo que amenazaba con convertirse en un caos de arbitrarias licencias. CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de la...*, op. cit., p.154.

<sup>1191</sup> RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”, *Tiempos de América*, n° 8, 2001, pp. 79-92; p. 80.

la sensibilidad española favoreció, dentro de la huella velazqueña, aproximaciones contenidas y severas que fueron evolucionando hacia los formalismos más ostentosos presentes en los pinceles de Juan Carreño de Miranda<sup>1192</sup>.

A la tendencia gala corresponderían, en la galería del III Conde de la Monclova (1705), un retrato de Felipe V, que acaso por la cronología plasme una imagen juvenil del rey borbón, recordando la versión pintada por Hyacinthe Rigaud, actualmente custodiada en el Museo Nacional del Prado (1701) o la conservada en el Palacio de Versalles (1700) del mismo artífice (Fig. 47), además de “once lienzos pequeños de la Casa de Francia” y “un cuadrito pequeño de una madame francesa”<sup>1193</sup>. Beatriz Ibáñez de Segovia (1734) menciona “otro mayor retrato del rey Felipe V nuevo y con ofa de laurel”, Faustino Álvarez (1741) “un lienzo retrato de nuestro rey Felipe V con su ofa de laurel” y Magdalena de Villela (1751) “un retrato del rey a caballo con guarnición brocada”, tal vez el “Retrato ecuestre de Fernando VI” guardado en el Museo de América de Madrid (Fig. 48)<sup>1194</sup>. La dinámica adquisitiva continúa activa hasta el último tercio del siglo XVIII con “un lienzo del Señor Felipe V, pincel de Lebrun, su alto tres varas con media caña en diez y seis pesos”, perteneciente a Pedro José Bravo del Ribero (1786)<sup>1195</sup>.

En cambio, adscritos al marco hispánico incluimos a algunos componentes de la casa habsbúrgica. Por ejemplo, el I Marqués de Casa Montejo (1732) contaba con “un liencecito de Nuestro Rey Carlos II”, mientras que Beatriz Ibáñez de Segovia (1734) menciona “otro mediano retrato de Carlos II viejo y con marco dorado” y el IV conde de la Monclova (1736) indica un buen número de lienzos que habían pertenecido a su padre, entre los que se incluían “dos lienzos de cuerpo entero de Carlos II y su esposa de

---

<sup>1192</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Velázquez y el retrato barroco” en *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 166-199.

<sup>1193</sup> HOLGUERA CABRERA, Antonio: “La galería pictórica del...”, *op. cit.*, p. 99.

<sup>1194</sup> AGN: 3º inventario de bienes de Beatriz Ibáñez..., *op. cit.*, f. 838; *Inventario de bienes de Faustino...*, *op. cit.*, f. 288 e *Inventario de bienes de la Señora Dª marquesa Magdalena...*, *op. cit.*, f. 269v. Coinciden tanto las dimensiones (142x111 cm con marco) como la fecha aproximada de elaboración (1750). Igualmente hay consonancia con la descripción ofrecida porque “brocada” puede referirse a la técnica del brocateado con que se adornan las vestimentas del rey y los aparejos del caballo. Dicha imagen pudo servir de modelo para que Cristóbal Lozano ejecutase el retrato a caballo del Virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, fechado en torno a 1760. Ciertamente ambos parecen responder positivamente hablando al grabado de Fray Matías de Irala (1680-1753), fraile mínimo y calcógrafo español, titulado “El Serenísimo Don Fernando Príncipe de Asturias Nuestro Señor Que Dios Prospere” (1727) conservado en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>1195</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del...*, *op. cit.*, f. 463v.

dos varas y dos tercias de largo y dos escasas de ancho con marco dorado de seis dedos”<sup>1196</sup>.



Fig. 47. *Retrato de Felipe V*, Hyacinthe Rigaud, 1701, Palacio de Versalles



Fig. 48. *Retrato ecuestre de Fernando VI*, anónimo, c. 1750. Imagen: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América de Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.

Con respecto a las efigies reales, cabe señalar que el cuadro sustituía la presencia del soberano ante la falta de modelo en aquellos territorios indianos en los que nunca desembarcó, alrededor de lo que se generó toda una serie de literatura en la que estos óleos originaban sentimientos y afectos<sup>1197</sup>. Este recurso ya había sido empleado en contextos festivos, donde una pintura bajo palio recordaba al rey físicamente ausente, quien de esa forma presidía los acontecimientos de mayor calado. La documentación confirma que el gusto por esta clase de obras, que gozaban de capacidad para visualizar

<sup>1196</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués...*, op. cit., f. 622; *3º inventario de bienes de Beatriz Ibáñez...*, op. cit., f. 838. En la colección del IV conde de la Monclova se cifran diecinueve retratos, entre ellos sin contar con los nombrados arriba: “otros dos de Felipe IV y su esposa todos de cuerpo entero sin marco”, “otro del rey Carlos II sin marco de medio cuerpo cerca de dos varas de alto”, “tres retratos de medio cuerpo como el antecedente uno de su majestad Carlos II, otro de su esposa y otro del Infante Don Luis de Austria con marcos dorados”, y “otro de Don Felipe I”, “un retrato de su majestad de medio cuerpo en marco negro y dorado”, “un lienzo sin marco del rey de Francia de cuerpo entero” y “otro del Rey de Austria”. AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, op. cit., f. 885.

<sup>1197</sup> MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, Fundación de la Real Maestranza de Caballería, 2010, p. 231.

complejas nociones políticas dada su creciente autonomía, se extendió a miembros de otras monarquías, a los mismos virreyes, pues de ellas emanaba poder y de alguna manera proclamaban la fidelidad al régimen de linajes concretos, y a series de los incas, conjunto que tenía como finalidad entroncar a la dinastía incásica con la de los Austrias y establecer así una continuidad. Muestra de ello son los doce retratos de cuerpo entero de los virreyes y veintidós de medio cuerpo, que nombra en su inventario la I marquesa de Corpa (1718)<sup>1198</sup>. Su exhibición en los interiores domésticos es un tema difícil de aclarar, debido a las pocas instalaciones que han sobrevivido al paso del tiempo. Al convertirse en codiciados objetos de colección fue seguramente frecuente que cambiaran de dueño o que su formato se adaptara a las dimensiones del inmueble. Hipotéticamente las imágenes de cuerpo entero, con un punto de vista alto, se colocarían cerca del suelo, mientras que las de tres cuartos se situarían a mayor altura. Algunos inventarios no indican el orden en que aparecían instalados pero sí los enumera sucesivamente. Ello, sumado a unos acabados más o menos minuciosos y unitarios, consistente en marcos dorados, a veces bastante anchos y encargados a juego, nos invita a pensar que, atendiendo a una especialización, se reunieran cronológicamente en una misma habitación a modo de galería, respetando el tradicional esquema impuesto por Antonio Moro y Sánchez Coello en el Palacio del Pardo<sup>1199</sup>.

Por otro lado, inmortalizar en solitario a un funcionario criollo o a los ascendientes contribuía a cimentar su identidad, fortaleciendo y preservando en siglos venideros la sensación de pertenencia a un linaje privilegiado. Esta función vinculada a la autopercepción se complementaría con otras más prácticas, como es la de rendir homenaje a parientes fallecidos, informar a las nuevas generaciones del parecido fisonómico de descendientes que residían lejos e intercambiarse con vistas a alianzas matrimoniales. Así pues, Beatriz Ibáñez de Segovia (1734) tenía “dos dichas pequeñas con su vidriera del Esposo y la Esposa”, tal vez enfrentadas para favorecer el diálogo, “un lienzo con su ofa de laurel con el retrato de su padre y señor de la otorgante”, “otro grande con hoja de laurel de la señora Madre de la Otorgante” y “otro dicho pequeño

---

<sup>1198</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Josefa de Orellana...*, op. cit., f. 615v. No faltan, por supuesto, aquellas alusiones más imprecisas: “ocho retratos antiguos, grandes y medianos”. AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena...*, op. cit., f. 269v. El vocablo “antiguo” puede indicar que fueron pintados en el siglo anterior.

<sup>1199</sup> FALOMIR, Miguel: “El retrato de corte”, en *El Retrato del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 109-123; p. 122.

retrato de su padre y señor sin hoja de laurel”<sup>1200</sup>. El IV conde de la Monclova (1736) ostentó, “un retrato de mi abuelo de seis dedos de largo con vidrio y cerco de plata”, “un retrato del Señor Cardenal de Portocarrero”, “un retrato de la Señora Inés Portocarrero en hábito de monja de cuerpo entero” y “dos retratos menores de dos señoras hermanas suyas”<sup>1201</sup>.

Además, la I marquesa de Corpa alude a “quince retratos de familia”, Mariana Ibáñez de Orellana (1767) nombra “seis retratos de familia” y Ana Nicolasa de Castro (1768) incluye “otros ocho dichos retratos de los señores Marqueses de Villafuerte”<sup>1202</sup>. En tanto construcción estética, se escogía lo que sería immortalizado y proyectado hacia el futuro. En ese sentido, es sintomático que el abogado Bravo de Lagunas fuera retratado por Lozano en 1752 rodeado de libros, y que en su mesa de trabajo estuviera abierto “El Sol del Nuevo Mundo” (Roma, 1683), de Francisco Antonio Montalvo, panegírico a santo Toribio de Mogrovejo. “Canonizado este en 1726, el libro cobraba nueva actualidad y resultaba pertinente para mostrar el orgullo local y el del propio linaje, pues Bravo de Lagunas estaba emparentado con él”<sup>1203</sup>. Resumiendo, presento a continuación un par de tablas orientativas de elaboración personal, donde se muestran datos porcentuales útiles para valorar los patrones adquisitivos. Interpretando sus entradas arrojaré algunas consideraciones finales sobre las preferencias por la temática sagrada y profana antes de pasar al próximo apartado.

Tabla 9. Relación porcentual de óleos, láminas y asuntos (primera mitad del siglo XVIII)

Coleccionista	Total	Lienzo, o tabla si procede	Lámina	Asunto sacro	Asunto profano
<b><u>III Conde de la Monclova (1705)</u></b>	70	51 (72,85%)	19 (27,15%)	<b><u>34,92%</u></b> Dos piezas de la Virgen de Guadalupe	<b><u>65,08%</u></b> Dieciocho mapas y Retratos reales (Felipe V, Carlos II, Mariana de Neoburgo, D. Juan de Austria, etc.) y otros once de la “casa de Francia”

<sup>1200</sup> AGN: *3º inventario de bienes de Beatriz Ibáñez...*, op. cit., ff. 837v-838.

<sup>1201</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, op. cit., ff. 882 y 885.

<sup>1202</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Josefa de Orellana...*, op. cit., f. 615v, *Inventario de bienes de Mariana Ibáñez de...*, op. cit., f. 184v e *Inventario de bienes de Ana Nicolasa...*, op. cit., f. 955v.

<sup>1203</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...”, op. cit., pp. 437-438.

Marqués de Casteldosríos (1710)	103	94 (91,26%)	9 (8,74%)	36, 52% Cuatro imágenes marianas y dos de san Francisco Javier	27, 83% (35, 65 restante indeterminado) Lienzos con vistas urbanas de la plaza mayor de Lima, el Puerto del Callao y los centros mineros más significativos (Potosí y Huancavelica)
<b><u>I Marquesa de Corpa (1718)</u></b>	119	115 (96,64%)	4 (3,36%)	<b><u>50,42%</u></b> Cuatro pinturas sobre la Virgen	<b><u>49,58%</u></b> Treinta y siete retratos (entre ellos varios de los virreyes del Perú y quince retratos de familia) y diez fruteros
María de Oyague (1719)	70	62 (88,57%)	8 (11,43%)	80% Tres ejemplares de la Virgen del Rosario y doce lienzos de santa Rosa	20% Doce fruteros españoles
Carta dotal de Francisca Josefa Vásquez de Velasco (1722)	53	43 (81,13%)	10 (18,87%)	40 (75,48%) Siete imágenes marianas (Virgen de Pomata y Nuestra Señora de la Soledad), tres de la infancia de Jesús y dos de la Sagrada Familia	24,52% Una serie completa del zodiaco y un lienzo de unos pájaros
Gabriela Josefa de Azaña y Llano-Valdés (1726)	114	90 (78,95%) 1 tabla (0,87%)	23 (20,18%)	90, 35% Veintitrés representaciones marianas (repite a Nuestra Señora del Rosario La Soledad y La Asunción.), trece apóstoles y nueve doctores de la Iglesia.	9,65% Dos países del Perú y siete flamencos
<b><u>Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo (1727)</u></b>	75	59 (78,67%)	16 (21,33%)	<b><u>61,33%</u></b> Un apostolado	<b><u>38,67%</u></b> Una vista de Nápoles y una serie alegórica de la Fama
Leonor de Mujica y Rojas (1730)	88	80 (90,91%)	8 (9,09%)	77,27% Tres lienzos sobre la Virgen de Belén	22,73% Veinte retratos reales
<b><u>Juana Ruiz de Llano (1730)</u></b>	<b><u>52</u></b>	48 (92,31%)	4 (7,69%)	<b><u>50%</u></b> Imágenes de la Pasión (el Prendimiento, el Descendimiento, Jesús Nazareno, la Resurrección, etc.) y santos en meditación (san Jerónimo, la Magdalena, san Pedro, san Francisco de Paula, etc.)	<b><u>50%</u></b> Catorce fruteros y doce países (una representación de las amazonas, una serie incompleta de las estaciones y cuatro fábulas, entre otros)

I marqués de Casa Montejo (1732)	113	72 (63,71%)	41 (36,29%)	70,79% Trece lienzos sobre las Mujeres Fuertes del Antiguo Testamento, una serie de los Doctores de la Iglesia y once representaciones sobre la infancia y pasión de Cristo.	29,21% Seis floreros, dos países de batallas y dieciocho retratos, entre ellos una efigie de Carlos II, ocho lienzos “de la Casa de Francia” y dos retratos de su padre y su madre
Beatriz Ibáñez de Segovia (1734)	114	92 (80,7%)	22 (19,3%)	76,32% Dieciséis lienzos con la historia de Sansón, dieciséis iconografías aisladas de María, ocho escenas de la Pasión y seis representaciones de san Juan Bautista.	23,68% Siete retratos (dos de la pareja, dos de Luis Ibáñez de Segovia, uno de Dña Elvira de Peralta y dos efigies de Carlos II y Felipe V), una serie de las estaciones, seis sibilas y un lienzo de una paloma
Juan Fernández de Valdieso (1736)	55	54 lienzos (98,18%) 1 tabla (1,91%)	0	74,55% Tres san Jerónimo y cinco de Nuestra Señora de la Soledad	25,45% Doce capitanes de la Fama, doce fruteros, un lienzo con los cinco sentidos y un lienzo de “pintura burlesca”
IV conde de la Monclova (1736)	<u>56</u>	40 (71,42%)	16 (28,58%)	<u>50%</u> Serie de doce santos ermitaños y cuatro iconos de la Virgen de Guadalupe	<u>50%</u> Cuatro países de montería y doce retratos
María de los Olivos y Cuenca (1738)	102	83 (81,38%)	19 (18,62%)	91,20% Dieciséis apóstoles, diez santos (san Francisco de Asís, san Jerónimo, la Verónica, etc.) y veintidós ejemplares sobre el Antiguo Testamento (doce lienzos de Sansón y diez sobre la creación del mundo)	9,80% Tres fruteros, una fábula y seis países de España
<u>I marqués de Santa María (1741)</u>	107	97 (90,65%)	10 (9,35%)	<u>60,74%</u> Santos (san Antonio, san Francisco de Paula, María Magdalena y santa Catalina de Siena, san Onofre, san José, san Francisco, san Pablo, etc.), historias del Antiguo Testamento (Sansón y Dalila, la Cena del Rey Baltasar, el Incendio de Sodoma, etc.)	<u>39,26%</u> Serie completa de las cuatro estaciones, seis lienzos de fábulas, un “convite de alegría” flamenco, seis lienzos de pescados, frutas y arboledas, mitologías (Venus y Adonis herido, Marte, Venus, Andrómeda, Perseo, Baco, etc.), tres



				y Nuevo Testamento y escenas pasionistas (Cristo crucificado, Jesús Nazareno, Nuestra Señora de Guadalupe, La Virgen con el Niño y san José. Nuestra Señora de la Soledad, etc.)	lienzos de trofeos, un lienzo flamenco sobre la “Muerte de Lucrecia” y escenas de género (un músico, una dama y un galán, un perro y dos muchachos “del melón y uvas”)
Fautino Álvarez (1742)	79	67 (84,81%)	12 (15,19%)	81,02% Quince lienzos de santa Rosa, diez sobre la vida de Cristo (la Expulsión de los Mercaderes, la Flagelación), algunos del Antiguo Testamento (las bodas de Caná) y tres de la Magdalena	18,98% Cuatro países de batallas (uno de un navío y dos de la batalla de Breda), un “país con una vieja”, un lienzo del “sentido del ver” y un filósofo
I marqués de Casa-Concha (1742)	<b>168</b>	135 lienzos (80,36%) 1 tabla (0,59%)	32 (19,05%)	76,19% La vida de Cristo, María, Moisés y santa Rosa (doce ejemplares cada serie), David, varias escenas de la Pasión (el Prendimiento, el Nazareno, etc.), temas bíblicos (la Muerte de los Inocentes y el Incendio de Sodoma)	23,81% Serie incompleta de los meses del año, dos retratos del rey y la reina, dos fruteros, dos floreros y “ocho lienzos de perspectivas”
Carta dotal de Josefa Román de Aulestia (1746)	63	48 lienzos (76,19%) 15 tablas (23,81%)	0	69,84% Quince apóstoles sobre tabla, una Virgen de Guadalupe importada de Quito, escenas pasionarias (la Negación de san Pedro, la Oración en el Huerto, el Prendimiento, etc.), imágenes marianas (la Huida a Egipto, los Desposorios, Nuestra Señora de Belén), alegorías (la Santísima Trinidad) y otros santos (la Magdalena, san Juan Bautista, san Joaquín, San Ambrosio, san Andrés, etc.)	30,16% Trece fruteros de flores y frutas y seis países de cacería
<b><u>Lorenzo Ventura Fernádes (1748)</u></b>	<b><u>38</u></b> <b><u>24 proceden de Cuzco</u></b> <b><u>(63,16)</u></b>	26 (68,42%)	12 (31,58%)	<b><u>38 (100%)</u></b> Ocho representaciones marianas (cinco de la vida de María, la Coronación, etc), cuatro doctores de la Iglesia, dos de san Francisco y uno de santa Rosa	0%

Tabla 10. Relación porcentual de lienzos, óleos y asuntos (segunda mitad del siglo XVIII)

Coleccionista	Total	Lienzo (o tabla si procede) (%)	Lámina (%)	Asunto sacro (%)	Asunto profano (%)
<b><u>Magdalena de Villela y Mendoza (1751)</u></b>	82	53 (64,63%)	29 (35,37%)	<b><u>64,63%</u></b> Seis imágenes de La Virgen, otras tantas de la Pasión y ocho de diferentes santos	<b><u>35,37%</u></b> Seis países floreros y once retratos (“un lienzo del rey a caballo con guarnición brocada”)
<b><u>Álvaro de Navia Bolaño, I conde del Valle de Oselle (1757)</u></b>	137	73 (53,28%) <b><u>16 de Flandes</u></b> <b><u>37 de España</u></b> <b><u>14 de Cuzco</u></b>  <b><u>77 reproducciones extranjeras (48,90)</u></b>	64 (46,72%)	No puede determinarse el porcentaje al no incluir en la mayoría de entradas las temáticas  <b><u>Once lienzos del Griego (¿El Greco?)</u></b>	-
Los marqueses de Torre Tagle (1761-62)	106	93 (78,73%)	13 (12,26%)	80,43% (Porcentaje elaborado sobre 92 piezas porque de catorce piezas no se precisa el tema) Una serie de profetas de “pintura del Reyno” y Doctores de la Iglesia, cuatro advocaciones marianas y hasta veintiocho santos, entre los que sobresale la Magdalena	19,57% Trece escenas cinegéticas españolas, tres floreros y dos fruteros.
<b><u>Pedro José Bravo de Lagunas (1765)</u></b>	105	104 (99,05%)	1 (0,95%)	<b><u>24,47%</u></b> (Porcentaje elaborado sobre noventa y cuatro ejemplares) <b><u>42 piezas del total (40%) tienen autoría</u></b> (Cristóbal Lozano, Daza, Tiziano, Murillo, Francisco de Herrera, Charles Le Brun, Pablo de la Concha y Nicolas de	<b><u>75,53%</u></b> Varios retratos (de un pobre, de “mudos”, del marqués de Monroy, el marqués de Villagarcía, el cardenal de Mendoza, el conde de Villaseñor, del pintor D. Lorenzo Ferrer, etc. la mayoría de mano de Lozano, un retrato del príncipe

				<p>Largillière) Entre los ejemplos sacros localizamos: La Parábola del Buen Samaritano “<b><u>muy particular</u></b>”, la Muerte de san José con una “<b><u>técnica de buen azul</u></b>”, un Bautismo de Cristo “<b><u>muy particular</u></b>”, dos David (una copia de Lozano y un original de Daza), la Purísima (Daza), san Francisco (copia realizada por Lozano de una pintura del Greco), la Asunción (copia de Lozano de un original de Murillo), etc.</p>	<p>de Santo Buono de escuela de Tiziano), dos retratos <b><u>excelentes</u></b> de Luis XIV y el Delfín ejecutados por Charles Le Brun, otro de Largillière que “<b><u>costó mucho dinero</u></b>”, etc.), escenas de género pintadas por Lozano (un hombre con naipes, una mujer entrando en un gallinero, dos niños comiendo melón y uvas, etc.), representaciones mitológicas (la musa Melpómene y otras que debido a las desafortunadas restauraciones se “<b><u>hicieron quitar de la vista</u></b>”, Narciso y Andrómeda de Cristóbal Daza, un lienzo de Venus y Adonis “<b><u>corriente</u></b>”, etc.), una cacería “<b><u>de colores finos</u></b>”, un lienzo de la batalla de Pavía “<b><u>muy bueno</u></b>”, bodegones de Pablo de la Concha “<b><u>muy celebrados</u></b>”, etc.</p>
Agustín de Salazar y Muñatones, I conde de Monteblanco (1764-1768)	100	62 (62%)	38 (38%)	<p>79%</p> <p>Veinticuatro láminas de la vida de Cristo atribuidos a Rubens, doce lienzos sobre “historia sagrada hasta Cristo”, advocaciones marianas (la Inmaculada, la Virgen del Carmen, etc.), la Sagrada Familia, santa Ana, etc. todos de mano de Lozano</p>	<p>21%</p> <p>Retrato de un loco llamado Javier de mano de Lozano, una serie de los doce meses del año de la “Escuela de Bazan”, siete floreros y un país de navíos</p>
Isabel Carrillo de Albornoz y de la Presa (1765)	75	34 (45,33%)	41 (54,67%)	<p>84%</p> <p>Dieciséis pinturas sobre la Virgen María, incluyendo una serie de diez láminas sobre su vida</p>	<p>16%</p> <p>Ocho fruteros, un país con una pelea de perros, dos lienzos de animales y un lienzo apaisado de una</p>

				y tres lienzos de Nuestra Señora de la Concepción, siete fragmentos del Antiguo Testamento y tres alusivos a la vida de Cristo	batalla, entre otros.
<b><u>Agustín de Frade y Sierra (1766)</u></b>	<b><u>254</u></b>	54 (21, 26%)	200 (78,74%)	No se pueden establecer porcentajes seguros porque hasta ciento cincuenta y un ejemplares (59,45%) carecen de asunto. En el plano religioso prevalecen las composiciones sobre la infancia de Cristo (Jesús entre los Doctores), advocaciones marianas (Virgen de Guadalupe, Nuestra Señora de Belén), un martirio de san Andrés “ <b><u>mejor pintura</u></b> ”, La Magdalena, san Bernardo, santa Catalina de Siena, san Miguel, etc.	Una serie de las musas y otra de los hombres de la fama, ambas “retocadas”, una fábula, un lienzo de “pintura burlesca”, tres floreros y dos retratos sin identificar
Mariana Ibáñez de Orellana (1767)	87	66 (75,86%)	21 (24,14%)	83,91% Una serie de la vida de san José, otra de la historia de Tobías y los cuatro Doctores de la Iglesia	16,09% Ocho fruteros y seis retratos de familia
<b><u>Ana Nicolasa de Castro (1768)</u></b>	89	62 (69,67%)	27 (30,33%)	<b><u>64,05%</u></b> Varios apóstoles e imágenes marianas	<b><u>35,95%</u></b> Ocho retratos de los marqueses de Villafuerte, trece países de cacería, dos vistas del “Colegio de Orduña”, nueve fruteros y un lienzo de animales
Josefa Robles Maldonado (1770)	57	57 (100%)	0	84,21% Series cristológicas, los Doctores de la Iglesia y santa Rosa de Lima	15,79% Un lienzo de la fábula de Argos y Mercurio, otro de la fábula de Píramo y Tisbe
María Josefa de Negreiros (1771-1772)	55	36 (65,45%)	19 (34,55%)	55% Veintiocho imágenes marianas, incluyendo varias advocaciones	0%

				(tres Vírgenes de Belén) y una serie sobre su vida, La Pasión de Cristo (La Flagelación) y varios santos (san José, san Jerónimo, san Miguel, san Ildefonso, etc.)	
Juana de Orellana y Centeno (1775)	121	63 (52,06%)	58 (47,94%)	No se pueden establecer porcentajes seguros porque solo en veinticinco ocasiones se especifica el asunto (20,66%). Sobresalen dos series sobre el símbolo del Credo y la Creación	-
Nicolás de Tagle Bracho, II conde de Casa Tagle de Trasierra (1775)	56	38 (67,86%)	18 (32,14%)	82,14% Una serie de la vida de María compuesta de veinticinco lienzos	17,86% Un retrato heredado, antaño perteneciente a D. Juan de Tagle Bracho
<b><u>María Magdalena Brun, condesa de Castillejo (1776)</u></b>	<b><u>248</u></b>	171 (68,95%)	77 (31,05%)	70,97% Diez lienzos y veintiséis láminas sobre la vida de Nuestra Señora	29,03% Dos países pequeños de animales, otros dos de arboledas, treinta fruteros, diecinueve lienzos de animales y pájaros, otro con dos perros, un lienzo de una vieja hilando, una cabeza bebiendo, el incendio de Troya, la decapitación del rey inglés Carlos I y el mito de Narciso
José Rafael de Salazar y Traslaviña (1776)	118	89 (75,42%)	29 (25,48%)	100% Un apostolado, doce lienzos de la vida de María, iconografías pasionarias (el Señor de la Caña, el Crucificado, la Flagelación, etc.), santos en meditación (san Jerónimo, la Magdalena, etc.) y alegorías (Jesús dormido sobre la cruz)	0%

Manuel Isidoro de Mirones y Benavente (1776)	86	60 (69,77%)	26 (30,23%)	86,05% Dos series sobre los profetas y santa Rosa de Lima	13,95% Doce lienzos de animales de montería
Juan Antonio Molina (1780)	58	43 (74,13%)	15 (25,87%)	53,45% se adscriben a la temática religiosa mientras que los veintisiete lienzos restantes presentan problemas de identificación, pero, entre los asuntos conocidos prevalece la iconografía mariana	-
<b><u>Pedro José Bravo del Ribero (1786)</u></b>	83	59 (71,08%)	24 (28,92%)	76% (porcentaje elaborado sobre cincuenta ejemplares porque de treinta y tres desconocemos el tema). Destacan entre las composiciones religiosas: Un lienzo <b><u>maestro</u></b> de la Judith, san Jerónimo en tres ocasiones, la infancia de Jesús, ocho advocaciones de santos de “ <b><u>pintura menuda y de inferior pincel</u></b> ” y otras doce “ <b><u>de pintura común</u></b> ”	24% Un lienzo de Felipe V, “pincel de Le Brun”, una sibila y diez estampas de emperadores romanos
Cristóbal Francisco Rodríguez (1789)	223	59 (26,45%)	164 (73,55%)	100% Una serie sobre la vida de María, un apostolado y dos Vírgenes de Belén	0%
Lázaro de Lara (1789)	57	13 (22,81%)	44 (77,19%)	92,99% Ocho ejemplares de la Virgen María y cinco de san José	7,01% Una serie de los cuatro elementos
Pablo de Matute (1790)	72	41 (56,95%)	31 (43,05%)	63,88% se adscriben con certeza al asunto sacro. Sobresalen figuraciones marianas y del Redentor	-
Antonio Gálvez (1791)	107	107 (100%)	0	100% Ocho lienzos de advocaciones marianas, cuatro de la Pasión y una serie	0%

				sobre los Doctores de la Iglesia	
Los condes de Vistaflorida (1791)	148	64 (43,24%)	84 (56,76%)	90,91% (porcentaje elaborado sobre ciento veintiuna composiciones porque de las veintisiete restantes desconocemos el asunto). Sobresalen: cuatro imágenes de san José, una santa Rosa de Lima y una Virgen de Guadalupe	9,09% Once lienzos que representan las sibilas “bien tratado”
<b><u>Mariano Carillo de Córdoba (1792)</u></b>	96	57 (59,37%)	39 (40,63%)	<b><u>50%</u></b> (porcentaje sobre sesenta y seis ejemplares al desconocerse el asunto de treinta) Advocaciones marianas (la Virgen de Belén, la Purísima, etc.), los apóstoles san Pedro y san Pablo, san Juan Bautista, san Juan de Dios, etc.	<b><u>50%</u></b> Tres fruteros, una serie de nueve lienzos sobre vistas de los Sitios Reales de Madrid, un país que representa a “una mujer con una hoz en la mano”, un país de tres cuartas <b><u>pintura fina</u></b> ” y dieciséis países de montería
<b><u>Felipe Urbano de Colmenares, marqués de Zelada y de la Fuente (1799)</u></b>	67	55 (82,09%)	12 (17,91%)	53, 74% 17,91% (indeterminados), entre los que se incluyen “nueve países grandes de <b><u>pincel valiente</u></b> ”  <b><u>Treinta y una piezas con autoría (46,26% del total)</u></b> (Daza, Murillo, Tiziano, Rubens, Van Dyck, Ribera y Zurbarán). Destacan entre otros: el Descendimiento (Tiziano), una serie de santas mártires (Zurbarán), un lienzo grande de Abraham (Rubens) y una cabeza de san Sebastián (Ribera)	18,35% “La fregona de Van Dyck”, una serie de láminas sobre la vida de Aquiles (Rubens), un lienzo con dos pichones, el sacrificio de una vaca o un toro, un “lienzo de dos golosos su autor Murillo”, “la ruina y nevada de Daza” y “dos batallitas <b><u>muy finas</u></b> ”

Durante el siglo XVIII, el caudal de ejemplares en las pinacotecas limeñas no resulta demasiado elevado, en comparación con las grandes colecciones europeas contemporáneas. Así, en la primera mitad de la centuria, el I marqués de Casa-Concha (1742) reúne el conjunto más voluminoso, compuesto con ciento sesenta y ocho cuadros, mientras que, en contraposición, Lorenzo Ventura (1748) se hace con un modesto acervo de treinta y ocho piezas. En este último caso resulta significativo que veinticuatro composiciones, un 63,16% del total, procedan del Altiplano, revelando la expansión comercial de los trabajos andinos en la capital y como el gusto de Lorenzo Ventura por la corriente cuzqueña, tendente a interpretaciones piadosas cercanas a lo popular, derivaría en una suerte de especialización en sintonía con sus preferencias devocionales.

Conforme avanza la centuria el interés de las élites en erigirse como adalides del gusto, que contribuía a cimentar su prestigio y posición privilegiada, supondría un aumento cuantitativo en el número de piezas poseídas: Álvaro de Navia y Bolaños (ciento treinta y siete) Agustín de Frade (doscientos cincuenta y cuatro), Joaquina María Magdalena Brun (doscientos cuarenta y ocho) y Cristóbal Francisco Rodríguez (doscientos veintitrés). Pero apreciamos que, más allá de casos puntuales, la tónica sagrada permanece invariablemente robusta hasta fechas bien avanzadas, ofreciendo un marco curiosamente variopinto. Así mientras que unos despliegan un sentir evidentemente profano (Pedro José Bravo de Lagunas), otros se sitúan en un término medio (La I marquesa de Corpa, Magdalena de Villela y Mendoza, Ana Nicolasa de Castro y Mariano Carrillo de Córdoba) o directamente no participan del mismo (Antonio Gálvez).

En términos generales, las colecciones oscilan, si establecemos una media, aproximadamente entre las setenta y las cien unidades, observándose, que los individuos asociados a florecientes casas nobiliarias tendieron a acumular un mayor volumen de cuadros para evidenciar un estilo de vida elevado, exhibiendo toda suerte de vanidades. Si nos atenemos a los datos manejados parece existir proporcionalidad directa entre el volumen de capital y la inversión en objetos artísticos, aunque esta afirmación debería ser matizada en el futuro con el análisis de otras fuentes similares. Por otro lado, el afán demostrativo parece confirmarse en la inclinación a registrar las pinturas junto al resto



del menaje doméstico, excepto en situaciones puntuales<sup>1204</sup>. También apoya nuestra hipótesis la ausencia en muchos inventarios de juicios valorativos, autores consagrados y peritos especializados<sup>1205</sup>. Incluso cuando un pintor se encarga de la tasación, las breves entradas son redactadas en torno a frías percepciones materiales (dimensiones, soporte, precio, etc.), donde el marco despierta mayor interés que las propias cualidades compositivas al tratarse, recordemos, de un elemento valioso para salvar posibles dificultades financieras<sup>1206</sup>. Siguiendo una misma línea, la proliferación de láminas podría deberse tanto a factores devocionales como económicos.

Interpretando los porcentajes ratificamos un modo de coleccionar tradicional, similar al de la metrópoli durante buena parte de la Edad Moderna, aunque con mayor preferencia hacia los asuntos sagrados. En este sentido, puede hablarse de una convergencia entre las afinidades temáticas y aquellas necesidades concretas del medio americano. Las referencias sugieren una distribución en varios frentes. Primeramente, advocaciones marianas hispanoamericanas (la Virgen de Guadalupe y Nuestra Señora

<sup>1204</sup> Por ejemplo, el IV conde de la Monclova (1736) les dedica un apartado independiente titulado “pinturas” y Juan Fernández de Valdivieso (1736) hace lo propio denominándolo “lienzos”. Pedro José Bravo de Lagunas (1765) resulta más explícito y demostrando su interés en que las composiciones no se dispersen las recoge en una “Memoria de las pinturas que dejo en casa para que mi hermano las vincule”, mismo procedimiento seguido por Felipe Urbano de Colmenares (1799) al insertarlas independientemente en unas disposiciones de buenas memorias. Cfr.: AGN: *Inventario de bienes de Antonio...*, op. cit., ff. 885-885v, *Inventario de bienes de Juan Fernández de...*, op. cit., 1446v-1447v, AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de...*, op. cit., ff. 482-483v e *Inventario de bienes del marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

<sup>1205</sup> El I conde de Montebanco (1764-1768) indica varios trabajos de Cristóbal Lozano: “Doze lienzos de diversos países de Ystoria sagrada de Cristo Nuestro Señor pintados de mano del presente tasador [Lozano] con marcos dorados y tallados a la inglesa”, “de mano del presente tasador: una imagen de una nuestra Señora con el niño y el Señor San José el marco de plata de realze”, “un lienzo grande de Santa Ana de mano del presente tasador con marco dorado (...) y de la misma mano un lienzo de la imagen del Rosario (...) y una imagen de Nuestra Señora del Carmen (...)”. AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y...*, op. cit., ff. 1033-1033v. Bravo de Lagunas (1765) y Felipe Urbano (1799) se hicieron entre ambos con varios lienzos de artífices consagrados, entre ellos, Lozano, Daza, Van Dyck, Zurbarán, Ribera, Murillo, Rubens y Tiziano que estudiaremos en el apartado correspondiente. Asimismo, dentro de los asuntos religiosos solamente Bravo de Lagunas, Bravo del Ribero (1786) y Agustín de Frade (1766) incorporan apreciaciones subjetivas: “Un lienzo de San José expirando con una técnica de buen azul”, “un lienzo maestro de la Judtih (...)” y “por otro de igual tamaño del martirio de San Andrés, mejor pintura (...)”. AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de...*, op. cit., f. 483, *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero*. Protocolos de Francisco Luque, n° 649, 1786, ff. 463-470v; f. 463v y *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 166v. Para información sobre los puestos ejercidos por Pedro José Bravo del Ribero consúltase: AGN: *Poder para testar de Pedro Bravo del Ribero*. Protocolos de Francisco Luque, n° 649, 1786, ff. 408-412. Entre ellos caben destacar: Oidor de la Real Audiencia, asesor del Tribunal de la Santa Cruzada, consejero del virrey conde de Superunda y consejero honorario del Consejo de Indias.

<sup>1206</sup> La relación de inventarios en los que participa uno o más pintores es la siguiente: Gabriela Josefa de Azaña (1726, Lorenzo Ferrer), María de los Olivos (1738, Cristóbal Lozano y Lorenzo Ferrer), I marqués de Casa-Concha (1742, Cristóbal Lozano), carta dotal de Josefa Román de Aulestia (1746, Lorenzo Ferrer), Inventario y tasación de bienes del I conde de Montebanco (1764-1768, Cristóbal Lozano) y Tasación de bienes de Juan Agustín de Frade (1766, Cristóbal de Aguilar).

de Pomata) y extranjeras (Virgen de La Soledad, Virgen de Belén, Virgen de la Asunción, la Inmaculada, etc.), junto a la historia de María (la Encarnación, Asunción, Coronación, Anunciación, Visitación, Desposorios, Huida a Egipto, etc.). En segundo lugar, demandados por su sentido modélico, fragmentos de la niñez (la Adoración de los Reyes y los Pastores, las Bodas de Caná, Jesús entre los Doctores), vida pública (la Expulsión de los Mercaderes, el Bautismo) y Pasión de Jesús (la Última Cena, el Ecce Homo, Jesús atado a la columna, el Prendimiento, la Oración en el huerto de Getsemaní, la negación de san Pedro, la Crucifixión, el Descendimiento, la Resurrección, El Salvador, la cena de Emaús, etc.), asociados a una piedad ilustrada cristocéntrica que al mismo tiempo evocaba el carácter patético del Barroco seiscentista.

El tema religioso acusó asimismo el influjo secularizador y se orientó a promover figuras del santoral que se caracterizaban por referir virtudes consideradas esenciales para el progreso social. Aquí podríamos mencionar un tercer grupo compuesto de santos peruanos (santa Rosa de Lima, santo Toribio de Mogrovejo), anacoretas, fundadores de congregaciones (san Jerónimo, San Francisco de Asís, la Magdalena, santo Domingo, san Juan de Dios, san Felipe Neri, san Pedro de Alcántara, san Francisco de Paula, san Agustín, san Cayetano, santa Teresa, san Ignacio de Loyola, san Antonio de Padua, san Pedro de Alcántara, etc.), mártires (san Lorenzo, san Sebastián, san Juan Bautista, santa Catalina de Siena, san Bartolomé, San Andrés, etc.), Padres, Doctores de la Iglesia y Apóstoles (san Juan Bautista, san Ambrosio, santo Tomás, san Pablo, san Pedro, etc.) y otros protagonistas bíblicos (san José, san Joaquín, santa Ana, santa Isabel, Baltasar, los arcángeles, etc.). Un cuarto sector se reserva a las historias del Antiguo Testamento (la Creación, el Paraíso, el Diluvio Universal, Judith y Holofernes, Ester y Asuero, Sansón, Abraham, David y Goliat, Caín y Abel, el incendio de Sodoma). Al fin, la amplia nómina concluye con algunas alegorías e iconos culturales (la Santísima Trinidad, la Sagrada Familia, la Parábola del Hijo Pródigo, Jesús dormido sobre la cruz, el símbolo del Credo, la Verónica, el Buen Pastor, el Sagrado Corazón de Jesús, etc.).

En el terreno opuesto, las expediciones científicas repartidas a lo largo de la centuria, la asimilación de los estilos artísticos internacionales (Rococó y Neoclasicismo) y la construcción de los principales hitos de la ciudad ilustrada, provocaron el surgimiento de una pintura que tomó como eje la observación de la naturaleza, reinterpretando aquello que llegaba de fuera como sinónimo de buen gusto.

Estos factores explican el aperturismo hacia lo laico, expresado, primero, en el desarrollo de los “países” desde una óptica diversa que incluía escenas de caza, arboledas, mitologías de tono sensual y moralista (Adonis y Venus, Narciso, las bacanales, la caída de Troya, Marte, Andrómeda, Perseo, Aquiles, las musas, las amazonas, etc.), batallas, vistas corográficas (los Sitios Reales de Madrid, el Colegio de Orduña, centros mineros, la plaza mayor de Lima, mapas de México, Guayaquil y Potosí, Nápoles, etc.), escenas de género y ciclos alegóricos de la Fama, los meses del año, las estaciones, los cuatro elementos y los sentidos corporales. También se hizo evidente el crecimiento de los bodegones (fruteros, floreros, animales de caza), progresivamente despojados de la tradicional gravedad sagrada conforme una mirada renovada parecía erguirse. La pintura costumbrista afín al naturalismo (niños comiendo melón y uvas, hombres bebiendo, músicos, mudos, galanes, animales, fragmentos burlescos) compartieron espacio con temas históricos (la degollación de Carlos I, la muerte de Lucrecia, los emperadores romanos) y con un buen surtido de retratos, que incluyen a la realeza (Felipe IV, Carlos II, Felipe V, Carlos III, etc.), la alta nobleza, los virreyes y aquellos integrantes de las propias familias criollas, quienes veían en el género un recurso útil para ver cubiertas sus aspiraciones de prestigio social.

Las pinacotecas muestran generalmente un sistema adquisitivo mixto en el que, desde fases tempranas, se halla presente la tendencia laica. En concreto, los acervos confeccionados por el III Conde de la Monclova (1705), la I marquesa de Corpa (1718), Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo (1726) Juana Ruíz de Llano (1730), el IV conde de la Monclova (1736) y el I Marqués de Santa María (1741), revelan cómo lo profano estaba asumido para entonces, por lo que las modificaciones en el campo de la sensibilidad ocurridas tras el seísmo de 1746 gozaron de una base sólida. Así pues, el terremoto no parece ser el detonante de la laicización cultural, aunque sí un factor significativo en la renovación erudita de la capital peruana. Solamente a partir del último tercio del siglo XVIII, y no sin reservas, parece que la dinámica secularizadora se halla consolidada gracias a la actividad coleccionista de Pedro José Bravo de Lagunas (1765).

Superando a otros contemporáneos, y constituyendo, por ahora, un caso excepcional, el magistrado criollo parece erigirse en un auténtico “conocedor”, porque no solo genera un discurso o escenografía doméstica en torno a sus posesiones, sino que la documentación, redactada en primera persona, arroja información relevante sobre el

placer estético que la pintura le proporcionaba. Pensamos que su aguda capacidad crítica calaría en individuos de la siguiente generación próximos a él. Así, los inventarios de Felipe Urbano de Colmenares (1799), Mariano Carrillo de Córdoba (1792) Pedro José Bravo del Ribero (1786) y Juan Agustín de Frade (1766), suelen enfatizar en algún momento, aunque tímidamente, la calidad de algún lienzo. Hipótesis y posibilidades que nos descubre la práctica de un coleccionismo moderno, como tendremos ocasión de estudiar en el apartado correspondiente.

#### 7. 4. EL COSTE DE LAS PINTURAS EN LIMA DURANTE EL SIGLO XVIII

En la Edad Moderna la obra de arte cobró valor como mercancía y entró en el tráfico mercantil, dotándosele de una estimación monetaria sometida a una serie de reglas y pautas que, al menos en el contexto hispánico no alcanzaron rango normativo hasta finales del siglo XVIII. La mayor dificultad estaba en establecer un precio justo que dependía de factores como la moda, rareza, estado de conservación o gusto personal<sup>1207</sup>. Reconocimiento tácito de que los criterios para la tasación no eran plenamente objetivos es que de los mismos responsables, hombres diestros y experimentados en el arte, se estimaban especialmente sus cualidades morales. Así, cuando Valentín de Torres Preciado contrata en 1771 a D. Agustín Ordóñez, corredor de Lonja, para inventariar las posesiones de su esposa, el documento indica, en apariencia, a un hombre honesto y ligado a un profundo sentimiento religioso, especificando que “aceptó el dicho nombramiento y juró por Dios Nuestro Señor y una señal de Cruz, según derecho de hacer bien y fielmente tasación a su leal saber y entender sin agravios”<sup>1208</sup>.

Términos parecidos observamos en el inventario de Gabriela Josefa de Azaña (1726), quien contrató a Lorenzo Ferrer, “Maestro Pintor de dicha ciudad a quien doy fe, conozco y digo que en conformidad del nombramiento que este ha hecho por la justicia ordinaria de esta ciudad ha reconocido la pintura que quedó por bienes de la dicha difunta. Hecha bien y fielmente según su leal saber y entender sin engaño a las partes interesadas”<sup>1209</sup>. Se pone así de manifiesto la fiabilidad de algunos entendidos, tal vez revelando el interés de los poseedores en salvaguardarse de posibles estafas o simplemente como estrategia para aumentar la valía de los enseres registrados y, en consecuencia, reflejar un estilo de vida elevado. Pese a ello, la existencia de desigualdades en el montante definitivo era admitida por los artífices, por cuanto el resultado de su actividad era una obra de ingenio, argumento recurrentemente utilizado

---

<sup>1207</sup> Valor y precio son dos términos que conviene diferenciar. El primero es una cualidad que poseen las cosas y las acciones humanas, identificándose con el grado de utilidad, conveniencia o estimación de las mismas. Por tanto, es una cualidad relativa y es dependiente indefectiblemente de la edad, formación y nivel sociocultural de cada individuo. En cambio, el segundo responde a lo que cuesta un determinado valor en el mercado, según tres circunstancias: las condiciones de venta, la coyuntura del mercado y el nivel de calidad intrínseco al producto. *Cfr.*: MORÓN DE CASTRO, María Fernanda: “Valoración y tasación de obras de arte”, *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº 2, 2003, pp. 65-70.

<sup>1208</sup> AGN: *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros...*, *op. cit.*, ff. 507-508.

<sup>1209</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, *op. cit.*, f. 415.

durante todo el Barroco europeo, y en menor medida hispanoamericano, para defender la liberalidad y nobleza del ejercicio pictórico<sup>1210</sup>.

A partir de algunos protocolos del Archivo General de la Nación, hemos comprobado que son varios los condicionantes que afectaron al coste final de los cuadros, desde la profesión del tasador hasta sus dimensiones, pasando por los marcos, el género al que perteneciesen, e incluso al autor<sup>1211</sup>. La pintura estaba poco valorada en términos económicos si lo comparamos con la plata labrada, carruajes, colgaduras textiles y cualquier otro objeto destinado al embellecimiento personal, por norma general mucho más caro, en sintonía con una mentalidad predominantemente suntuaria en la cual sólo se prestaba atención a lo artístico una vez que el individuo hubiera visto satisfechas sus necesidades ostentosas.

El I conde de Montebanco (1764-1768) contaba con una notable pinacoteca que incluía varios ejemplares adscritos a nombres célebres como Rubens, los Bassano o Cristóbal Lozano, constituyendo una apreciada colección en cuanto a valor monetario, más teniendo en cuenta que el precio de cada pieza se basa exclusivamente en su valor material “sin considerar la estimativa que aumenta el precio según la elegancia, valentía, dulzura, propiedad y afrotos del pincel”<sup>1212</sup>. Las entradas especifican precios notablemente superiores a la media, llegando a alcanzar la interesante cifra de setecientos pesos: “Primeramente doze lienzos grandes de los doce meses del año de la Escuela de Bazan a setecientos pesos”, “doze lienzos de diversos pasos de Ystoria sagrada de Cristo Nuestro Señor pintados de mano del presente tasador [Cristóbal Lozano] con marcos dorados y tallados a la inglesa cuyos costos según la cuenta que se ha llevado al respecto de doscientos y cuarenta y dos pesos en cada uno”, “un lienzo grande del rapto de Nuestro Señor en doscientos pesos”, “un lienzo grande de Santa Ana de mano del presente tasador con marco dorado a trescientos y veinte y cinco pesos”, etc<sup>1213</sup>. En comparación, aunque algunas series se aproximan, son más caros los “dos escritorios embutidos en concha de perla cantonados de latón en campo de carey, su fábrica en Guatemala a tres mil pesos” o “un escaparate que se halla en el cuarto de

---

<sup>1210</sup> LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca”, en *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza, IFC, 2010, pp. 29-52; pp. 41-42.

<sup>1211</sup> Como reconoce Martín González, los precios de las obras de los pintores seiscentistas se relacionaban directamente con su talento. MARTÍN GONZÁLEZ, José Luis: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 196.

<sup>1212</sup> AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones...*, op. cit., f. 1033.

<sup>1213</sup> *Ibid.*, ff. 1033-1033v. Solamente veinticuatro láminas de la vida de Cristo de mano de Rubens, valorados en dos mil ochocientos pesos, se aproximan al precio del mobiliario más ostentoso.

dormir de la misma fábrica a dos mil pesos con campo de carey, embutido en concha de perla, cantonado y chapeado de latón”<sup>1214</sup>.

Esta situación se reproduce si analizamos el menaje del I marqués de Casa-Concha (1742), en donde un espejo con el marco “maltratado” recibe una valoración de doscientos cincuenta pesos, superando un ciclo de santa Rosa “en doze lienzos con sus marcos dorados, diez y seis pesos cada uno”<sup>1215</sup>. Y aunque los “seis lienzos mayores con su marco de David a doscientos y quarenta pesos”, es decir, cuarenta pesos la unidad, se aproximen al coste total del espejo no alcanzan a otros elementos seguramente más útiles en la vida diaria como “un coche de caballos antiguo con sus estribos que está en la cochera, de Francia a seiscientos pesos”<sup>1216</sup>. Pedro José Bravo del Ribero (1786) poseía “un lienzo maestro de la Judtih en treinta pesos”, cantidad sorprendentemente baja atendiendo a la descripción, mientras que “dos cómodas a la inglesa con sus tableros de piedra jaspe” sumaban doscientos pesos<sup>1217</sup>. Otra prueba de la baja estimación monetaria de los cuadros la hallamos en la dote otorgada por Josefa Román de Aulestia a Diego Antonio Sánchez de Aguilar (1746), que ascendía a treinta y cinco mil setecientos setenta y cuatro pesos, de los que sólo setecientos dieciocho corresponden a pinturas<sup>1218</sup>.

Las artes plásticas basaron su legitimación en su capacidad de narrar hechos que merecieran ser recordados. Plasmar una acción noble, cuyo ejemplo tendría una aplicación intemporal, poseía más valor que una acción vulgar protagonizada por hombres contemporáneos. “Se puede afirmar que la calidad de lo artístico quedaba subordinada a la mayor idealización, y que esta idealización afectaba por igual al tema elegido que a los sujetos que protagonizaban la acción y a la forma que todo ello era representado”<sup>1219</sup>. Por eso se planteó una jerarquización donde en la cúspide se situaba el género histórico, que extraía sus temas de grandes repertorios narrativos, como la

---

<sup>1214</sup> *Ibíd.*, ff. 1035-1035v.

<sup>1215</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, *op. cit.*, ff. 102 y 107v.

<sup>1216</sup> *Ibíd.*, ff. 108v y 102. Ciertamente se presentan también excepciones dentro de esta misma pinacoteca ya que, por ejemplo, una serie de la vida de Moisés compuesta de doce lienzos alcanza la suma de mil doscientos pesos, a cien la unidad. Para el coche de caballos véase el apartado sobre el menaje doméstico y la distribución de las pinturas en las casas limeñas durante el siglo XVIII.

<sup>1217</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, *op. cit.*, ff. 463v y 465.

<sup>1218</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Román de Aulestia...*, *op. cit.*, f. 883v. Entre sus joyas, que hacían un montante de doce mil cuatrocientos cuarenta y cinco pesos, sobresalía: “Un relicario con su corona y cadena de china con sus dos vidrieras y sus dos *lignum crucis* y alrededor de perlas guarnecidas con ciento y cinquenta y ocho diamantes tablas y algunos baquelados y veintiuna perlas valen con el oro y las hechuras mil pesos”. véase el f. 883.

<sup>1219</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de la...*, *op. cit.*, p. 24.

mitología o la historia sagrada, requiriendo del artista inventiva y cultura, características que colmaban la aspiración de la propia pintura a ser un trabajo intelectual y útil para la sociedad. En una escala inferior estaba el retrato, que si bien se basaba fundamentalmente en la imitación, preservaban la memoria de personajes ilustres, y en tercer lugar el paisaje y el bodegón, que solo requerían capacidad imitativa y se les presuponía un fin meramente decorativo.

Entre las representaciones históricas, paganas o sagradas, se advierten diferencias de precios. Así, mientras una docena de apóstoles, sin marco, valían seis pesos cada uno, “otro [lienzo] grande de la Resurrección de Nuestro Señor con marco de laurel” se estimaba en veinte pesos y “un lienzo pequeño de Nuestra Señora de Belén con hoja de laurel” en apenas dos, incluso indicándose que está “bien tratado”<sup>1220</sup>. Parece evidente que aparte de la calidad compositiva, y el hallarse enmarcado, “La Resurrección” fue más estimada por sus dimensiones y, quizás, por incluir más figuras. En este sentido, cabe hacer alusión a la colección del I marqués de Casa-Concha (1742) compuesta, entre otros, de un “lienzo del combite de Perseo a cinquenta pesos”, cantidad superior con respecto a “una sibila en tabla a doze pesos”, tal vez, por tratarse de una imagen individual, a priori, más sencilla de ejecutar<sup>1221</sup>. A veces se demuestra tal interés hacia las dimensiones de la pieza que no se menciona su asunto, hecho que también podría deberse a la escasa formación del tasador. Por ejemplo, el inventario de Mariano Carrillo (1792) refiere “tres láminas grandes pintura en bronce con sus marcos negros y perfiles dorados a ocho pesos” y “una dicha mayor pintura en bronce en diez pesos”<sup>1222</sup>. Obsérvese que aun compartiendo soporte metálico, las medidas devienen en factor clave de encarecimiento.

A ello debió sumarse otra cuestión de gran importancia, como fue la composición del marco. Desde luego, entre las diversas consideraciones conceptuales de las que ha sido objeto, podríamos citar, en primer lugar, la función embellecedora de la propia pintura, llegando en ocasiones a procurarle connotaciones magnificentes. También viene a reforzar el aislamiento del espacio pictórico no solo desde el punto de vista formal, sino también visual, poniéndose al servicio de una serie de reglas perceptivas y psicológicas vinculadas a la orientación efectista que asumió el arte

---

<sup>1220</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo...*, op. cit., ff. 38v y 33v y *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros...*, op. cit., f. 509v.

<sup>1221</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, op. cit., ff. 108v-109.

<sup>1222</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo...*, op. cit., f. 485v.



Barroco. Por eso, en los siglos XVII y XVIII el marco enfatizará el carácter de ventana por la que el espectador se asoma al estar dominado formalmente por un claro sentido escultórico<sup>1223</sup>.

El simple hecho de examinar el soporte de manera aislada nos facilitará importante información histórica. Así mientras que el análisis de la especie de la madera nos conecta con zonas de procedencias locales o foráneas, los ensambles del reverso, los refuerzos de sujeción (parches, tornillos, clavijas, etc.), la aplicaciones para la introducción de cortinillas, que nos conecta con la temática de la obra, las marcas, inscripciones y demás técnicas de factura, tanto las decorativas (estofado, tallas, policromías, etc.) como las materas primas empleadas en el trabajo, han facilitado la adscripción estilística o autoría de la representación que enmarcan. El marco es, además, un elemento de conservación ya que al ejercer de barrera hacia el exterior protege a la pieza de factores climáticos, reforzando la solidez del soporte en cuanto a estructura se refiere y ensalzándolo<sup>1224</sup>. Autores como Poussin en una carta a Chantelou (1639) declara que “el marco contribuye de antemano al lucimiento de la pintura (...) contemplándola desde cualquier ángulo los rayos del sol son retenidos y no se esparcen hacia fuera, recibiendo las influencias de otros objetos”<sup>1225</sup>.

Las descripciones informan de aspectos formales básicos con los que podemos inferir otros datos que ayudan a definir la alta consideración económica que estos elementos muebles merecían. Generalmente, en las fórmulas repetitivas con que se hacen las anotaciones, pinturas y marcos aparecen englobados en un sólo valor. Sin embargo, no es raro que ante marcos realizados con materiales ricos el asunto pase a un segundo plano, especialmente en aquellas láminas estimadas por sus cualidades preciosas y origen extranjero: “cuatro laminitas romanas con marcos de cristal a veinte pesos cada una, ochenta” y “cuatro láminas de Piedra de Huamanga con sus marcos

---

<sup>1223</sup> HERRERA GARCÍA, Francisco José: “En los márgenes del cuadro: el marco en la Sevilla barroca”, en *Domingo Martínez, en la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 109-127; pp. 109-111.

<sup>1224</sup> TIMÓN TIEMBLO, María Pía: “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, pp. 166-180 y “El marco como fuente de información histórica: precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles”, en *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 11-23.

<sup>1225</sup> STOICHITA, Víctor I.: *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 61.

dorados cada una en ocho pesos”<sup>1226</sup>. Asimismo, los óleos con molduras doradas aumentaban la cifra final mientras que por el contrario los que carecían de aquéllas se abarataban ostensiblemente. En la carta dotal de Francisca Josefa Vázquez de Velasco (1722), los “catorce lienzos de cuerpo entero de diferentes santos de marcos dorados total de seiscientos treinta pesos” contrastan con “una imagen de Nuestra Señora de Pomata en quatro pesos”<sup>1227</sup>.

Parece que a igualdad de tamaño y de figuras dentro del cuadro era más costoso el lienzo o lámina que contaba con un marco dorado, si bien las segundas solían gravarse también por cuestiones materiales. Resulta clarificador que en el inventario de Gabriela Josefa de Azaña se indique (1726) una “Nuestra Señora de la Antigua con su marco dorado de más de media vara de alto”, apreciada en diez pesos, y otro de Nuestra Señora de la Soledad sin marco apenas en tres. La distancia es aún más palpable si lo comparamos con “ocho lienzos de las Vírgenes pintura de Quito a dos pesos diez y seis pesos”, donde cada figuración individual importada, circunstancia que no parece influir en los cálculos, vale exactamente cinco veces menos que la advocación mariana arriba mencionada<sup>1228</sup>.

El balance de estas comparaciones nos da una idea de hasta qué punto un marco apropiado podía alterar la percepción económica general del tasador, basada en unos parámetros estimativos distintos a los aplicados en la actualidad. Incluso la situación concreta de una obra podía definir su valor final, incrementándose si ésta por ejemplo ornamentaba un sector significativo del oratorio: “un lienzo de la adoración de los reyes y está en el oratorio en el nicho del altar en cincuenta pesos”<sup>1229</sup>. El hecho de que el marco se valore más que la propia pintura se debía a la mayor atención que solía prestarse a la talla escultórica. Los condes de Vistaflorida (1791) refieren “un bulto de Nuestra Señora a ochenta pesos”, imagen principal del retablo dorado del oratorio que supera con creces el precio de “un lienzo de San José con su ofa de laurel dorada en seis pesos”, de “una lámina de Nuestra Señora de Guadalupe con sus angorantes de plata en diez y seis pesos” o de otra lámina grande del padre putativo que a pesar de calificarse

---

<sup>1226</sup> AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos...*, op. cit., f. 54v y *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., f. 416v. La

<sup>1227</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Vázquez de Velasco...*, op. cit., f. 791.

<sup>1228</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., ff. 415-415v.

<sup>1229</sup> *Ibíd.*, f. 791v.

como “obra moderna”, indicando que sería de reciente adquisición, alcanza modestamente diez pesos<sup>1230</sup>.

La documentación ofrece también útiles apreciaciones relacionadas con el acabado pictórico que desinflaban o acrecentaban el justiprecio. María de los Olivos (1738) tenía “tres liensesitos del Cusco a dos reales cada uno, seis reales”, aludiendo probablemente a pintura devocional de escasa importancia<sup>1231</sup>. En esa órbita se moverían “otro de la Santísima Trinidad llano en tres pesos”, “otra más de Nuestra Señora del Rosario de Pomata llana en quatro pesos” y “otro de la Purísima Concepción llano en quatro pesos”<sup>1232</sup>. El apelativo “llano” y las omisiones de autoría hacen pensar en una producción anónima de taller. También de mediocre calidad y efectuada en serie podrían ser “seis lienzos de la vida de Nuestra Señora pintura más ordinaria, vieja a seis reales componen quatro pesos y quatro reales” o “doce lienzos de diferentes advocaciones de pintura común con otros a tres pesos hacen treinta y seis”<sup>1233</sup>. Otros cuadros parecen responder a los requerimientos más minuciosos de una clientela culta, aplicándosele realces dorados y sutiles coloridos: “otro dicho de Nuestra Señora de Belén de Quito con su marco dorado y la imagen en su vestido dorado en veinticinco pesos”<sup>1234</sup>.

El estado de conservación afecta evidentemente a la tasación, pues no es lo mismo que el lienzo presentara desperfectos, debido al terremoto de 1746, a que se muestre intervenido. No obstante, las labores de restauración en la Lima dieciochesca parecen ser tan desafortunadas que, a veces, dañaban irreversiblemente la representación como traslucimos de las expresivas palabras pronunciadas por Bravo de Lagunas (1765) en relación a una serie sobre las musas: “porque los demás compañeros que han quedado se maltrataron en los temblores, de modo que los retoques los han hecho intolerables, y así se procurarán quitar de la vista”<sup>1235</sup>. Sugerente es la tasación de Agustín de Frade (1766) donde se valora otra serie “retocada” de las musas en tres pesos la unidad, indicando que los arreglos debieron ser pobres<sup>1236</sup>.

---

<sup>1230</sup> AGN: *Inventario de bienes de los I condes de Vistaflorida...*, op. cit., ff. 794, 792v, 793v y 796v.

<sup>1231</sup> AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos...*, op. cit., f. 54v.

<sup>1232</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., f. 415v.

<sup>1233</sup> AGN: *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros...*, op. cit., f. 509v y *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, op. cit., f. 468.

<sup>1234</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., f. 415v.

<sup>1235</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas...*, op. cit., f. 483.

<sup>1236</sup> AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 166.

Si el cuadro aparte de ser nuevo estaba ejecutado por una mano extranjera, la suma se multiplicaba: “doce lienzos romanos de santos diferentes advocaciones todos nuevos con sus marcos dorados en trescientos pesos”<sup>1237</sup>. Si, al contrario, la pieza era “vieja” o estaba “maltratada” se tasaba en cantidades mucho más modestas. Buena prueba de ello son los “tres lienzos con ofa de laurel doradas muy viejos a ocho reales” y los “diez lienzos viejos de varias advocaciones a dos pesos cada uno”, en poder de los condes de Vistaflorida (1791), “un lienzo de Santo Domingo y San Miguel viejos y rotos a seis reales” en la pinacoteca de María Josefa de Negreiros (1771), o las “once láminas de bronce a diez pesos cada una por estar maltratadas, ciento y diez” adquiridas por Gabriela Josefa de Azaña (1726)<sup>1238</sup>. Es llamativa la diferencia que se establece entre “viejo” y “antiguo”, ya que los lienzos denominados con el segundo vocablo quizás apunten a pinturas heredadas del siglo XVII, subrayando un proceso acumulativo dilatado, producto de una costumbre familiar continuada en la centuria siguiente. Así podemos deducirlo de “Un retablito antiguo con dos láminas de piedra de Huamanga en veinte pesos” y una “cabeza antigua con sus cortinas en ciento y veinte pesos”<sup>1239</sup>.

Al revisar las tasaciones se comprueba que algunos artistas como Cristóbal Lozano tienen en mejor consideración a aquellos artífices afines a su gusto personal, practicantes del estilo áulico francés, el realismo veneciano y el Barroco nórdico<sup>1240</sup>. Dicha afirmación se corrobora con la mencionada colección del I conde de Monteblanco (1764-1768), en la que la serie del zodiaco, atribuida a los Bassano, alcanza los setecientos pesos, un retrato de Carlos III, efectuada por él, ciento veinticinco y una docena de láminas flamencas con la historia de María cien pesos cada una. En cuanto a

<sup>1237</sup> AGN: *Inventario de bienes de Juan Antonio Molina*. Real Audiencia, Causas Civiles, n° 219, leg. 1874, 1780, f. 235. Según su testamento, falleció en la Ciudad de los Reyes en 1780 por lo que su fecha de nacimiento debió producirse en la misma población, pudiendo precisarla, acaso, durante el primer tercio del siglo XVIII. En la fuente manuscrita declara haber servido en el ejército como capitán de dragones de caballería del valle de Carabaylo, ser natural de Lima e hijo legítimo de D. Blas de Molina y de Tiburcia Velasco, de los que no han trascendido mayores testimonios vitales. Casó en primeras nupcias con Bernarda de Fabriada, acaso una dama criolla de alta alcurnia, engendrando de la citada unión dos hijos: “Juan Bernardo de Molina del orden del Ermitaño de Nuestro Padre San Agustín y Don Juan José Antonio de la Orden de Nuestra Señora de la Merced”. Posteriormente se unió a María Antonia Vicuña con la que tuvo una amplia parentela: Juan Antonio, José Antonio, Francisco José, José Ignacio, Manuel, Paula y María Mercedes. AGN: *Testamento de Juan Antonio Molina*. Real Audiencia, Causas Civiles, n° 219, leg. 1874, 1780, ff. 90v-94.

<sup>1238</sup> AGN: *Inventario de bienes de los I condes de Vistaflorida...*, *op. cit.* ff. 793v y 791v; AGN: *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros...*, *op. cit.*, f. 509v y AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, *op. cit.*, f. 416.

<sup>1239</sup> *Ibíd.*, f. 416v y AGN: *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo...*, *op. cit.*, f. 40v.

<sup>1240</sup> Para la figura del pintor-tasador véase: MORENO MENDOZA, Arsenio: *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid, Electa, 1997, p. 40.

los géneros, demuestra menor interés en los “floreros”, valorados en doce pesos cada uno, criterio repetido en un lienzo de la “Negación de San Pedro” (dieciséis) y en otro de la “Oración en el Huerto” (doce). Ambos contrastan visiblemente con un “un lienzo grande del rapto de Nuestro Señor en doscientos pesos”, siendo probable que Lozano considerase sus dimensiones e inclusión de varios personajes en la escena<sup>1241</sup>.

La aparente preferencia por la pintura sagrada frente al tema profano la atestiguamos décadas antes. Si acudimos a la tasación hecha a María de los Olivos en 1738, junto a Lorenzo Ferrer, comprobamos que un ciclo sobre la vida de Sansón se tasa en ciento cuarenta y cuatro pesos (doce cada uno) y un Nazareno en treinta mientras que seis países “de España” suman treinta y seis (seis por ejemplar), una fábula cuatro y tres “fruteritos” hacen un total de un peso y cuatro reales<sup>1242</sup>. La colección del I marqués de Casa-Concha (1742), también valorada por Lozano, arroja datos similares en los asuntos sacros. Una vida de santa Rosa asciende a dieciséis pesos, el país del Incendio de Sodoma a veinte y la historia de David a doscientos cuarenta pesos. Es poca la diferencia con “dos frutereros de a tres quartas cada uno, doze pesos cada uno”, “diez floreros de una vara con marco dorado, diez y seis pesos cada uno” y, especialmente, “ocho lienzos de prespectivas a doscientos pesos” (veinticinco la unidad), descubriendo unos cuadros bien resueltos y de importantes dimensiones, opuestos a “dos retratos del rey y de la reina, a quatro pesos cada uno” o a “quatro lienzos de los meses del año, a seis pesos cada uno”, carentes, al parecer, de marco<sup>1243</sup>.

Conforme avanza el siglo XVIII, la oscilación de precios entre géneros se estrecha en ciertos momentos, si bien la temática religiosa, salvo algunas excepciones, se impone a los asuntos paganos con solvencia<sup>1244</sup>. Si en la vivienda de Gabriela Josefa de Azaña (1726) localizamos “dos paisitos de Perú con sus marcos dorados, cada uno son diez pesos” y “un lienzo del descendimiento con su marco dorado en diez y seis pesos”, en la carta dotal a favor de Diego Antonio Sánchez de Aguilar (1746) un lienzo de la Inmaculada se valora en diez pesos y trece frutereros a ocho pesos cada uno, generando un total de ciento dieciséis. Asimismo, Agustín de Frade (1766) conservaba varios lienzos apreciados entre seis y doce pesos (Jesús entre los doctores, la

<sup>1241</sup> AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y...*, op. cit., ff. 1033-1033v.

<sup>1242</sup> AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos...*, op. cit., ff. 54-54v.

<sup>1243</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, op. cit., ff. 107v-109.

<sup>1244</sup> Tal vez la excepción sea Bravo de Lagunas cuando insiste en que algunos de sus cuadros laicos costaron “mucho dinero”: “Un retrato de mano de Largillière que costó mucho dinero”. AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas...*, op. cit., f. 483v.

Magdalena, santa Catalina, san Bernardo, etc.), incluidos “otro [lienzo] apaisado una fábula de dos varas de largo y vara y quarta de ancho seis pesos” y “tres floreros apaisados de una vara de largo y tres quartas de ancho a tres pesos, nueve pesos”<sup>1245</sup>. Que una pareja de efigies ascienda a treinta pesos se explica por el nombramiento de Cristóbal de Aguilar, pintor de retratos, como tasador<sup>1246</sup>. Al fin, Mariano Carrillo (1792), era dueño, entre otros, de un frutero a ocho pesos y de nueve países “que representan los sitios reales de Madrid y perspectiva a cuatro pesos”, sobresaliendo en el plano devocional “dos láminas de cristal con marcos de lo mismo perfiladas de plata muy delgada y en su centro la Purísima Concepción circulada de plata en ciento y cincuenta pesos”<sup>1247</sup>.

Es de lamentar que no tengamos noticias sobre el costo de pigmentos y otros útiles. A este respecto, sólo hemos hallado una referencia en el testamento de Bravo de Lagunas (1765). El magistrado criollo indica nada más comenzar la memoria de las pinturas lo siguiente: “primeramente un lienzo de la Asunción de Nuestra Señora de mano de Lozano, copia de Murillo, la hice pintar para la iglesia de la Buena Muerte; así está escrito en el reverso del lienzo y está tomada razón en la relación que se entregue, para que en el mismo marco dorado, se coloque una copia del que hará el mismo Lozano, para lo que tengo costeadado bastidor, y tela de mantel fino, y me hace gracia de pintarlo por doscientos pesos que le entregaré dándome Dios vida”. Parece que las labores de mecenazgo de Bravo de Lagunas a Lozano y la posible amistad entre ambos rebajaron los honorarios<sup>1248</sup>. Antes de pasar a establecer una breve identificación tipológica de los marcos, nos parece adecuado recoger ocho tasaciones representativas del período, cuatro por cada mitad de siglo. Deseamos que los comentarios vertidos en párrafos anteriores y los datos señalados a continuación inspiren futuras investigaciones sobre un particular todavía necesitado de acercamientos más profundos en el antiguo virreinato peruano<sup>1249</sup>.

---

<sup>1245</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de...*, op. cit., ff. 416-416v; *Carta dotal de Josefa Leonarda...*, op. cit., f. 891v y *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., ff. 166-167.

<sup>1246</sup> *Ibíd.*, f. 166v.

<sup>1247</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de Córdoba...*, op. cit., ff. 483 y 484.

<sup>1248</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas...*, op. cit., f. 482.

<sup>1249</sup> El centro más trabajado hasta ahora ha sido Quito durante los siglos XVI y XVII: JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad en Quito...*, op. cit., pp. 96-114 y VERDI WEBSTER, Susan: “Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n°43, 2016, pp. 37-64.

Tabla 11. Tasación de pinturas de Gabriela Josefa de Azaña ejecutada por Lorenzo Ferrer (1726)

La historia del hijo pródigo, dos lienzos a tres pesos cada uno	6
Nuestra Señora de la Antigua con su marco dorado de más de media vara de alto	10
Santa Bárbara con su marco dorado	4
San Vicente Ferrer llano del Cuzco	3
Nuestra Señora del Rosario con su marco dorado con San Francisco y Santo Domingo	10
Nuestra Señora de la Asunción llano	4
María Magdalena con su marco dorado	15
San Pedro de Alcántara llano	2
Nuestra Señora de la Soledad	3
Jesús, María y José	4
Ocho lienzos de las Vírgenes, pintura de Quito a dos pesos cada una	16
San Francisco Javier con su marco dorado	15
Santo Domingo con su marco dorado	15
Nuestra Señora de Belén de Quito con su marco dorado y la imagen en su vestido dorado	25
La cena del rey Baltasar llano	25
Dos países llanos	3
Nueve doctores pintura de Cuzco de más de media vara de alto	Cada uno cuatro reales y cuatro pesos
La Santísima Trinidad llano	4
Nuestra Señora de la Soledad llano	3
Nuestra Señora del Rosario de Pomata llana	4
La Purísima Concepción llano	4
Dos lienzos pequeñitos el uno de mi señor San José y el otro de Nuestra Señora de Belén con sus marquitos dorados a dos pesos cada uno	4
Santa Rosa llano	3
Nuestra Señora de los Dolores con su marco dorado	4
San Juan y el Niño Jesús con su marco dorado	2
Trece apóstoles y Nuestro Señor de medio cuerpo con su marco dorado a ocho pesos cada uno	112
Nuestra Señora de la Asunción de Quito	12
El Tránsito con su marco dorado	20
Once láminas de bronce a diez pesos cada una por estar maltratadas	110
San Francisco con su marco dorado	8
Cena del Rey Baltasar con su marco dorado	80
Siete países de Flandes con sus marcos dorados a ocho pesos cada uno	56
Nuestra Señora	8

Siete lienzos apaisados con sus marcos dorados de varias advocaciones a ocho pesos cada una	56
Nuestra Señora de Guadalupe de México con su marco dorado	8
Dos medianos con San Jerónimo y San Francisco de Borja con marcos dorados a seis pesos cada uno	12
Un Salvador con su marco dorado	3
Santa Rita	3
Dos paisitos del Perú con sus marcos dorados cada uno son diez pesos	20
Nuestra Señora de la Concepción con su marco dorado ancho	20
Santo Domingo Soriano con su marco dorado	15
San Francisco de Paula con su marco dorado	10
Nuestra Señora de la Concepción con su marco dorado	8
Cuatro láminas de piedra de Huamanga con sus marcos dorados cada uno en ocho pesos	32
Ocho láminas de bronce pequeñas a dos pesos cada una	16
Un retablito antiguo con dos láminas de Piedra de Huamanga	20
San Nicolás de Bari	12
El Descendimiento con su marco dorado	16

Tabla 12. Tasación de pinturas de María de los Olivos (1738) ejecutada por Cristóbal Lozano y Lorenzo Ferrer

Dieciséis apóstoles a ocho pesos cada uno	128
Doce lienzos de la vida de Sansón con coronas de laurel a doce pesos cada uno	144
La Magdalena con hoja de laurel	16
Un Jesús Nazareno con hoja de laurel	30
Un lienzo de la Encarnación de dos varas y media de alto	8
Un Señor de los azotes de vara y media de alto	6
La Virgen de los Reyes	4
La mesa de Jesús, María y José	6
San Francisco de Asís de dos varas y cuarta de alto	6
Seis lienzos de varias advocaciones de dos varas de alto a tres cada uno	18
Un San Francisco dos varas de alto	6
Seis países de España los cuatro de dos varas de ancho y los dos medianos a seis pesos cada	36



uno	
Una fábula	4
Diez países de la Creación del Mundo de vara y tercia a dos pesos cada uno	20
Dos lienzos de la Virgen con sus marcos dorados y grabados a veinte cada uno	40
Cuatro laminitas romanas con marco de cristal a veinte pesos cada una	80
Cinco láminas con marcos dorados a seis pesos cada una	30
Otra de Nuestra Señora del Carmen con marco de carey y vidriera	10
Otra de Jesús, María y José de Piedra de piedra de Huamanga y vidriera	10
Otra dicha de San Francisco con marco de ébano	6
Dos otras con sus marcos de flores a cuatro pesos cada una	8
Otras dos dichas a tres pesos cada una	6
Otra dicha de San Agustín de dos tercias de alto	12
Otra dicha de la Virgen del mismo tamaño	14
Un sol de cama	4
Tres fruteritos a cuatro reales cada uno	1 peso y 4 reales
San Jerónimo	2 reales
Tres liencecitos de Cuzco a dos reales cada uno	6 reales
Una Virgen del Carmen dorada con su marco negro	6
Santa Catalina y Santa Apolonia	4 reales
Nuestra Señora de la Soledad, Santa Elena y Santa Ana a peso cada una	3
Un paisito, San Antonio	2
La Virgen, San José con el niño y San Francisco Solano a doce reales cada uno	36 reales
La Verónica con su marco negro	1
Un Nazareno con su marco con hojas de laurel	12
Una Purísima de media vara	8
Un liencecito de Nuestro Señor San José	4 reales

Tabla 13. Memoria y tasación de los lienzos de José de Santiago-Concha y Salvatierra (1742) ejecutada por Cristóbal Lozano

Veintisiete láminas de bronce con marco de ébano de una vara las doce de la vida de Cristo a cincuenta pesos cada una y las demás a cuarenta	1200
La historia y vida de Moisés en doce lienzos a dos varas y media y un dedo el marco a cien pesos cada uno	1200
La vida de la Virgen con sus marcos dorados	12

doce lienzos a un peso cada uno	
La vida de Santa Rosa en doce lienzos con sus marcos dorados, dieciséis pesos cada uno	196
Dos lienzos de dos varas tres cuartas con sus marcos dorados el uno del Prendimiento de Nuestro Señor y el otro del Desposorio de Santa Catalina	32
Nuestra Señora del Rosario con un marco grande dorado	25
Lienzo de dos varas con su marco dorado de Santa María Magdalena	8
Lienzo de San Pedro a dos varas y media con su marco dorado	100
Lienzo de dos varas con su marco dorado de Nuestra Señora de Belén	6
Dos fruteros de a tres cuartas cada uno	12
Otros dos de vara y cuarta ocho pesos cada uno	16
Dos retratos del rey y la reina cuatro cada uno	8
Seis lienzos de a dos tercias con sus marcos dorados a cuatro pesos cada uno	24
Dos laminitas, seis cada una	12
Una lámina de miniatura con su marco de ébano	10
Una lámina de Santa Gertrudis	6
Otra ovalada	2
Dos países de a dos varas cada uno con sus marcos dorados cada uno en 10	20
Un lienzo con su marco dorado de a tres varas de un paso de la Historia de Moisés	50
Lienzo de Jesús Nazareno con su marco dorado	3
Otro lienzo del mismo tamaño del Señor San José	4
Lámina pintura grande de Nuestra Señora de Belén con su marco dorado grande	12
Cuatro lienzos de los meses del año a seis cada uno	24
Una sibila en tabla	12
Otro lienzo del Señor San José	4
Un lienzo de dos varas con su marco dorado de la Magdalena y Marta	25
Otro del mismo tamaño de San Martín	30
Diez floreros de una vara con marco dorado dieciséis cada uno	160
Seis lienzos mayores con su marco de David	240
Diez lienzos de navíos de una vara con su marco dorado	160
Cuatro lienzos del hijo pródigo	12
Ocho lienzos de perspectivas	200
Doce lienzos de varios países	122

Lienzo de la Purísima de dos varas y media con su marco dorado	80
Lienzo de Santa Ana de vara y media con su marco dorado	12
Lienzo del convite de Perseo	50
Lienzo de dos varas de Santa María Egipcíaca con marco dorado	4
Dos lienzos con marcos grandes de ébano uno de Santa Inés y otro de Nuestra Señora	32
Un lienzo de San Pedro de medio cuerpo con marco ancho dorado	80
Cabeza de San Bartolomé con marco pequeño dorado	40
Lienzo de San Francisco de Paula	12
Dos lienzos grandes el uno de la Encarnación y el otro el ángel San Gabriel	8
Lienzo grande de la Virgen con orla de flores y marco dorado	10
Dos países a dos varas y dos tercias con sus marcos dorados de la degollación de los inocentes y el otro del incendio de Sodoma	40

Tabla 14. Carta dotal de Josefa Román de Aulestia (1746). Tasación de pinturas elaborada por Lorenzo Ferrer

Un lienzo de la Santísima Trinidad	20
San Miguel	12
San Joaquín	12
Nuestra Señora de Belén	12
San Juan Bautista	10
La Magdalena	10
El Señor apaisado	10
San Ambrosio	10
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe hechura en Quito	10
De Nuestro Señor como anduvo en el mundo	10
De la negación de San Pedro	10
Otro del desposorio a veinte pesos	20
Quince apóstoles de medio cuerpo en tabla a doce pesos cada uno	180
María y José	12
Los Desposorios	12
Nuestra Señora de la Concepción	10
Nuestra Señora como anduvo en el mundo	10
La Oración en el Huerto	30
El Prendimiento	30
Trece fruteros de flores y frutas a ocho cada uno	116
Seis países medianos de cacería a ocho pesos cada uno	48
Otro de San Pedro	12
Otro de la Huida a Egipto	12
Otro de la Magdalena en tránsito	10

Nuestra Señora de la Encarnación	12
Martirio de San Sebastián	6
Seis países grandes a doce pesos cada uno	72

Tabla 15. Tasación de bienes de Agustín de Salazar y Muñatones, I conde de Monteblanco (1764-1768) elaborada por Cristóbal Lozano

Doce lienzos grandes de los doce meses del año de la Escuela de Bazan	700
Dos paisecitos romanos de Hannivalus a doce pesos cada uno	24
Siete floreros a doce pesos cada uno	84
Seis países con laureles a dieciséis pesos cada uno	96
Un país de Abraham con su laurel	25
Un lienzo del samaritano	20
Un país de navíos	12
Doce lienzos de diversos pasos de historia sagrada hasta Cristo Nuestro Señor pintados de mano del presente tasador con marcos dorados y tallados a la inglesa a doscientos cuarenta y dos pesos cada uno	2904
De la mano del mismo tasador un retrato del rey Carlos III con marco dorado	125
El retrato de un loco del mismo, nombrado Javier en que por números se llama la explicación de la historia	50
De mano del presente tasador Nuestra Señora con el Niño y el señor San José, el marco de plata de realce	200
Diez lienzos de los mártires de a dos varas a doce pesos cada uno	120
La Purísima Concepción que está en el oratorio de mano de Lozano	200
Un lienzo grande del rapto de Nuestro Señor que está en el cuarto de comer	200
Veinticuatro láminas de la vida de Cristo de mano de Pedro Pablo Rubens con marcos dorados	2800
Doce láminas flamencas con marcos de ébano de la vida de la Virgen a cien pesos cada una	1200
Nuestra Señora del Carmen	50
Un lienzo grande de Santa Ana de mano del presente tasador con marco dorado	325
De la misma mano con marco dorado un lienzo de Nuestra Señora del Rosario	200
Dos láminas doradas con marcos de cristal a sesenta pesos cada una	120
Un lienzo de San Pedro en la negación	16
Otro de la Oración en el Huerto	12

Tabla 16. Tasación de pinturas de Agustín de Frade (1766) elaborada por Cristóbal de Aguilar

Doce lienzos de pintura retocada los hombres de la fama de dos y cuarta varas de alto y cuarta de ancho con sus hojas de laurel doradas a siete pesos cada uno	84
Doce lienzos pequeños también retocados, las doce musas de una vara de alto y dos tercias de ancho con marco dorado a tres pesos cada uno	36
Otro apaisado de una fábula de dos varas de largo y vara y cuarta de ancho	6
Otro dicho ídem	6
Otro lienzo de una y media varas de largo y una de ancho apaisado, pintura burlesca	4
Tres floreros apaisados de una vara de largo y tres cuartas de ancho a tres pesos cada uno	9
Dos lienzos retratos de dos y una tercia varas de alto y una y media de ancho con sus marcos dorados negros y filetes de oro a quince pesos cada uno	30
Once mapas de países pintados de color en papel y cuadro con sus marcos dorados de Colonia a cuatro reales cada uno	5 pesos y 4 reales
Liencencito de Nuestra Señora de Guadalupe, pintura de México, de dos tercias de alto y más de una de ancho con su marquito dorado	3
Ocho láminas pintura en cobre imágenes de Nuestra Señora y otros santos de una tercia de largo y una cuarta de ancho a dos pesos cada una	16
Dos láminas pintura en cristal de Historia sagrada con marcos lisos de madera de una y cuarta varas de largo y cinco demás de ancho cada una a cincuenta pesos	100
Otra de Nuestra Señora de Belén pintura en lienzo con marco de ébano y vidriera quebrada de una vara de alto y tres cuartas de ancho	26
Lienzo de Nuestra Señora, el Niño Dios y San Miguel de dos varas de alto y una de ancho	12
Por otro de igual tamaño del martirio de San Andrés, mejor pintura	20
Otro ídem de San Joaquín, Santa Ana y Nuestra Señora	10
Otro ídem de dos varas de alto y una de ancho de San Bernardo	12
Otro dicho menor de Santa Catalina	6
Otro dicho menor Santiago	6
Otro de Nuestra Señora de Guadalupe de una y cuarta varas de alto y una de ancho su marco pintado de azul y moldura dorada	12
Otro de medio cuerpo, la Magdalena de una vara de alto y tres cuartas de ancho	6

Otro de dos varas de alto y una cuarta de ancho, la disputa del Señor en el templo	12
Veintitrés marcos de caoba lisos con sus vidrios y estampas negras de buril de varias invenciones de dos tercias de largo y media vara de ancho y una tercia de alto a cuatro pesos cada una	92
Por doce dichos apaisados de media vara de ancho y una tercia de alto a dos pesos cada uno	24
Por veinte dichas de una tercia a doce reales	30
Por seis dichas de una tercia de ancho y cuarta de alto a ocho reales	15
Por quince dichas de una tercia de ancho y una cuarta de alto a ocho reales, quince pesos	15
Veinticuatro países pintados en vidrio y lo mismo sus marcos de una tercia de ancho y una cuarta de alto a tres pesos	72
Dieciséis láminas pintura de vidrio alemanes de historia sagrada sus marcos negros y dorados a cinco pesos	30
Trece dichos menores a tres pesos	39
Doce de una tercia en cuadro a veinte reales	30
Diecinueve de una cuarta en cuadro a ocho reales	6
Seis laminas chiquitas en cuadro a ocho reales	6
Veinticuatro láminas de buril en papel sus marcos negros y dorados cada una con su vidrio a dos pesos	48

Tabla 17. Tasación de pinturas de Pedro José Bravo del Ribero (1786) por D. Jacinto de Castro, corredor de Lonja de Lima

Nueve países con hojas doradas los seis de ellos a seis pesos y los cuatro de cinco	80
Lienzo del Santo Simeón su alto una vara con media caña dorada	20
Un lienzo del nacimiento su alto vara y media también con media caña	8
Un lienzo de Felipe V, pincel de Le Brun, su alto tres varas con media caña	16
Un lienzo maestro de la Judith	30
Uno de San Pedro pintura de Cuzco de dos varas de alto con media caña dorada	3
Otro de San Jerónimo ídem	8
Otro de San Antonio Abad ídem en todo	8
Seis países con sus hojas de laurel doradas antiguas de vara y tercia pintura española a cinco pesos cada uno	30
Un lienzo del Nacimiento con su hoja de laurel	12
Otro dicho de alto dos varas y cuarta del	16

nacimiento con hoja de laurel dorada antigua	
Otro dicho de San José	20
Pintura en lienzo de Nuestra Señora de Belén con San Juan Bautista y su luna	100
Doce láminas en bronce las cuatro de medio cuerpo sin lunas a saber Santiago, Santa Catalina de Siena, Santa Mónica y San Pedro de Alcántara a doce pesos cada uno y las ocho restantes diferentes advocaciones, pintura menuda y de inferior pincel a seis pesos	96
Una imagen de la Purísima Concepción con marco de ébano ancho con su luna, cantoneras de plata	80
Un lienzo de San Jerónimo de dos varas con su hoja de laurel dorada antigua	10
Otro dicho pincel de Quito de vara y cuarta de alto	2
Otro dicho de una sibila muy maltratado	2
Un lienzo de Nuestra Señora de vara y media de alto	3
Otro de Nuestro Señor crucificado ídem	3
Doce lienzos de diferentes advocaciones de pintura común	36
Nueve lienzos con sus hojas de laurel, pintura común	27
Dos dichos apaisados ídem	12
Cuatro lienzos y uno más apaisado todos con hojas a cuatro pesos	20
Dos láminas de seda con marco de ébano y sus lunas a ocho pesos cada una	16
Diez estampas de emperadores romanos	-

Tabla 18. Tasación de las pinturas de Mariano Carrillo (1792) por D. Esteban Cuéllar, corredor del número de Lima

Lámina de Nuestra Señora de Belén con perfiles de plata	40
Dos láminas de cristal con marcos de lo mismo perfilados de plata muy delgada y en su centro la Purísima Concepción circulada de plata en ciento cincuenta pesos	150
Dos dichas medianas sin coronación perfiladas de plata	20
Dos fruteros pintura en bronce con marco negro y dorado	8
Cuatro láminas medianas de cristal	-
Ocho lienzos apaisados con sus hojas de laurel doradas que representan historia antigua, excelente pintura a ocho pesos cada uno	64
Uno dicho apaisado que representa un comienzo	4
Doce países dichos de montería	48

Cuatro dichos ídem de más de dos y media vara de largo	16
Nueve dichos apaisados que representan los sitios reales de Madrid y perspectiva a cuatro pesos cada uno	36
Uno dicho apaisado con dos figuras y aves de caza	3
Un país de montería como de una y media vara	2
Un dicho como de una vara	8 reales
Dos dichos lienzos de dos niños dormidos a dos pesos cada uno	4
Un país de tres cuartas pintura fina	2
Un lienzo de Josué	3
San Juan Bautista	3
Un país que representa a una mujer con una hoz en la mano	2
Uno dicho de una santa con un cordero en los brazos	2
Uno dicho de San Pablo	3
Uno de San Juan de Dios	3
Uno de San Francisco de Asís	3
Uno de San Pedro	3
Tres láminas grandes pintura en bronce con sus marcos negros y perfiles dorados a ocho pesos cada una	24
Una dicha mayor pintura en bronce	10
Seis dichas menores con sus marcos negros y perfiles dorados a cinco pesos cada una	30
Cuatro dichos países pintura en lienzo con sus medias cañas doradas a cuatro pesos cada uno	16
Un frutero con su hoja de laurel dorada	-
Ocho laminitas de cristal pintura en vidrio con perfiles dorados a ocho pesos cada una	64
Cuatro países pequeños con sus molduras doradas a dos pesos cada uno	8
Diez láminas con marcos con perfiles dorados a tres pesos cada una	30

Las anotaciones de los inventarios cubren un aspecto fundamental como es la descripción formal de los marcos que depende terminológicamente en gran medida de las del siglo XVII. El lenguaje empleado no va más allá de la mera relación visual, sin usarse denominaciones específicas para una clase de modelo. Aun así una rápida enumeración revela los tipos de materiales y ornamentos que se esconden tras las parcas reseñas. Su contenido se vale de unos pocos términos descriptivos que indican la existencia o ausencia de decoración sobre el marco. Al ser la mayoría lisos suelen



embellecerse mediante dorados, añadiendo colores visualmente atractivos, el rojo y el azul, usando terciopelo o pintándose directamente la superficie lignaria, persiguiendo afinidades cromáticas con los tonos predominantes de la composición<sup>1250</sup>. Se trataba de un recurso práctico porque permitía aislar una pieza concreta de conjuntos normalmente homogéneos donde la falta de luz eléctrica igualaba las calidades, impidiendo, en definitiva, recrearse en ejemplares individuales.

Con esta misma finalidad se empleaban complementos reflectores (cristal, metal, concha de perlas, plata, etc.) o ciertas maderas que conservaban su tonalidad original, por ejemplo, el ébano asociado al negro<sup>1251</sup>. Algunas veces se indica el tipo de trabajo sobre la superficie (tallado a la inglesa), la forma de la moldura (de media caña) la decoración, prefiriéndose, a juzgar por la documentación, los motivos vegetales (flores y hojas de laurel) y los acabados del dorado (bronceado)<sup>1252</sup>. Otras consideraciones ocasionales se deben a excepciones como la presencia de coronaciones, algún material exótico (carey, marfil, etc.) o elementos escultóricos (cantoneras de plata y madera)<sup>1253</sup>. De cualquier forma, la mimesis más o menos acertada, parece ser que conllevó la asimilación de un vocabulario lo suficientemente específico como para generar aproximaciones más técnicas, fruto de una relativa comprensión conceptual. Los funcionarios encargados de las redacciones no solo manifiestan su propio conocimiento al introducir estas cuestiones sino que reflejan la familiaridad terminológica por los mismos receptores o artesanos. Igualmente debemos considerar que pocas pinturas conservan su marco original por lo que a lo largo de las siguientes páginas ilustraremos las tipologías más representativas dentro de nuestras posibilidades.

---

<sup>1250</sup> “Un lienzo pequeño con su marco colorado de un San José”, un “lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de una y quarta varas de alto y una de ancho su marco pintado de azul y moldura dorada, doce pesos” y “una lámina de Nuestra Señora de Belén con marco de madera con pintura en ciento y treinta pesos”. Cfr.: AGN: *Inventario de bienes de Juan Fernández de Valdivieso...*, op. cit., f. 1447; AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 167 y *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros...*, op. cit., f. 510.

<sup>1251</sup> “Dos frutereros pintura en bronce con marco negro y dorado en ocho pesos”. AGN: *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de Córdoba...*, op. cit., f. 483.

<sup>1252</sup> “Un Jesús, María y José de cuerpo entero con su marco dorado a flores en veinte pesos” y “una lámina con marco bronceado del Señor de la Columna”. AGN: *Carta dotal de Josefa Vásquez de Velasco a José Félix Vásquez de Velasco...*, op. cit., f. 791 e *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de Villela...*, op. cit., f. 270.

<sup>1253</sup> “Un señor crucificado pintado en bronce con cantoneras de plata”. AGN: *Inventario de bienes de Juana de Orellana y Centeno...*, op. cit., f. 842.

Tabla 19. Marcos en las colecciones limeñas del siglo XVIII

Marco dorado	Liso, “a flores”, “con coronación dorada”, tallado “con ofas de laurel”, “bronceado” y “tallado a la inglesa”
Marco de media caña	Liso y Dorado
Marcos de colores Rojo Azul Marco negro	Liso “Con moldura dorada” Liso, “con cantoneras de plata” y “cantoneras de madera”
Marco de madera	Liso, de caoba, “Pintado” y “laminado de negro”
Marco de cristal	“Dorado”, con “moldura de plata”, “guarnecido de plata” y con moldura de madera
Marco de carey	Ébano y marfil
Marco de concha de perlas	Hace referencia a los “enconchados” mexicanos
Marco de ébano	Bronce, dorado, con espejo y “cantoneras de plata”
Marco de plata	Liso, dorado y con bronce
Marco de metal	Liso
Marco de vidrio	Azogado

Resulta significativo que algunos marcos sean calificados de “antiguos”, sugiriendo, tal vez, que sean originales de la España seiscientista y carezcan del nuevo lenguaje francés o inglés afín al gusto contemporáneo. Así, la condesa de Castillejo (1776) poseyó “dos lienzos de Nuestra Señora de Belén pequeño el uno con marco de laurel y el otro mayor con marco antiguo” y un “San Antonio grande con marco antiguo”<sup>1254</sup>. Pedro José Bravo del Ribero (1786) confirma nuestras hipótesis al mencionar “seis países con sus ofas de laurel doradas antiguos, de vara y tercia pintura española”<sup>1255</sup>. En términos generales, las “hojas de laurel” independientemente de que la representación enmarcada sea “nueva”, que no “moderna”, se ajustan a unos parámetros estéticos próximos a la centuria decimoséptima o, en su defecto, al área andina, derivando su diseño de las hojas de acanto. Destacan los temas florales estilizados pero trabajados con dureza, tallándose las especies vegetales entrelazadas siguiendo los contornos (Fig. 49).

Prueba de ello es el inventario de Lorenzo Ventura (1748) donde se registraron, entre otros: “cinco lienzos de la vida de la Virgen, cada uno de una bara y cinco de más de alto y de ancho media bara y de más, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas”, “los quatro doctores de una y quarta de alto y ancho menos, pintura del Cusco

<sup>1254</sup> AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun...*, op. cit., ff. 697v y 699.

<sup>1255</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, op. cit., f. 464.

y su hoja de laurel”, “un lienzo del Santo Cristo del mismo tamaño, pintura del Cusco con sus hojas de laurel doradas” y “otro dicho de San Cristóbal del mismo tamaño con sus hojas de laurel y pintura del Cusco”<sup>1256</sup>. Curiosamente, cuando no se nombran ubicamos las imágenes que mejor se ajustan al paradigma capitalino practicado por Lozano, en consecuencia más caras. Véase la pinacoteca del I conde de Monteblanco (1764-1768) con una imagen de la Virgen del Rosario, una sagrada familia con “marco marco de plata de realze” y los doce lienzos de la historia de Jesús “pintados de mano del presente tasador [Cristóbal Lozano] con marcos dorados y tallados a la inglesa”<sup>1257</sup>. La voluntad de emular lo extranjero, se advierte claramente en el resto del mensaje doméstico, concretamente en aquellos muebles de “hechura moderna”, implícitamente parangonados con las últimas tendencias como analizaremos en otro capítulo<sup>1258</sup>.



Fig. 49. *La Virgen de Belén*, anónimo, siglo XVIII, Colección de la Casa Aliaga (marco con hoja de laurel)

A pesar de la información anotada podemos establecer una clasificación básica entre marcos desnudos y otros ornados, división a la que atendía Palomino en el siglo XVIII al definirlo como “la moldura, o guarnición que circunda, o guarnece una pintura; el cuál suele ser liso o tallado; dorado o negro”<sup>1259</sup>. Otras consideraciones reseñadas como la forma, la coloración de la superficie y las alusiones a los distintos acabados no definen verdaderas características tipológicas, tan solo aportan noticias

<sup>1256</sup> AGN: *Inventario de bienes de Lorenzo Ventura...*, op. cit., ff. 37-38v.

<sup>1257</sup> AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y...*, op. cit., ff. 1033-1033v.

<sup>1258</sup> Véase a modo de ejemplo: “dos papeleras de caoba hechura moderna con sus lunas en las puertas en quinientos pesos”. AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, op. cit., f. 465.

<sup>1259</sup> CANTOS MARTÍNEZ, Olga: “Polseras, Encasamientos y Marcos en los retablos escultóricos”, en *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 25-30; p. 25.

circunstanciales<sup>1260</sup>. El modelo más empleado se trata del marco liso y dorado, cuya regularidad formal y abundancia apuntan hacia talleres locales como responsables de su elaboración. Es probable que dependan de modelos italianos, en concreto, el denominado “marco Maratti” o “Salvator Rosa”, desarrollado en el Lacio a mediados del siglo XVII y compuesto “por una sucesión de molduras cóncavas y convexas, cavetos y cuartos de bocel, y una decoración menuda de cordones, hojas o lenguas dispuesta en filete”<sup>1261</sup>, aunque pueden prescindir de ornamentación (Fig. 50).

Aquel porcentaje reducido de marcos mejor valorados en las tasaciones quizás apostaron por un perfil dinámico, usando como recurso plástico el acusado contraste que ofrecían las secciones cóncavas y convexas. La colección del I conde de Monteblanco (1764-1768) podría aludir a este modelo vigoroso, escogido por voluntad estética, cuando menciona “de la mano del mismo tasador [Cristóbal Lozano] un retrato del rey Carlos III con marco dorado a ciento y veinte y cinco pesos” y “de la misma mano con marco dorado un lienzo de la imagen del Rosario a doscientos pesos”, igual que Juan Antonio Molina (1780) poseedor de una docena de lienzos romanos “todos nuevos con sus marcos dorados en trescientos pesos”<sup>1262</sup>. Pero la gran mayoría de las obras conservadas mostrarían perfiles menos pronunciados y vivaces, generando un modelo barato y fácil de elaborar en serie: “un lienzo del Descendimiento con su marco dorado en diez y seis pesos”<sup>1263</sup>.

Los enmarcados azules, rojos y negros, en los que nos detendremos brevemente, no componen un grupo demasiado abundante pero sí interesante por su rareza en un entorno doméstico tendente a tonalidades áureas. Aunque ateniéndonos a las referencias de archivo presenten alguna estrecha banda dorada, la mayor parte de su superficie es lisa y los agregados ornamentales no están trabajados directamente sobre la materia. El

---

<sup>1260</sup> “Una Nuestra Señora del Carmen con marco de carey y vidriera, diez pesos” y “una lámina de Nuestra Señora del Rosario con marco de plata”. AGN: *Tasación de bienes de María de los Olivos...*, op. cit., f. 54v e *Inventario de bienes de José de Salazar y Traslaviña...*, op. cit., f. 727. El carey es una materia extraída del caparazón de la tortuga con el mismo nombre que abundaba en la cuenca del Marañón, afluente del Amazonas. Se empleaba para emplacar los soportes y dotarlos de una bellísima apariencia. Las capas del caparazón seleccionadas se ablandaban mediante el empleo de calor húmedo y luego se prensaba para volverlo plano al enfriarse, tornándose así apto para su uso. CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, María: *Un legado que pervive...*, op. cit., p. 431.

<sup>1261</sup> BLANCA ROBAS, Diego, ATERIDO, Ángel y PÉREZ PRECIADO, José Juan: “Los marcos de las pinturas de La Granja de San Ildefonso”, en *Inventarios Reales: colecciones de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 369-426; p. 384.

<sup>1262</sup> AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y...*, op. cit., ff. 1033-1033v e *Inventario de bienes de Juan Antonio Molina...*, op. cit., f. 235.

<sup>1263</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela Josefa de Azaña...*, op. cit., f. 416v.

ébano, madera oscura y pesada, fue utilizado a lo largo del seiscientos, asociándose a obras de carácter devocional. Su obligada importación y naturaleza quebradiza la encarecía, trascendiendo en la península e Hispanoamérica el repertorio flamenco, denominado “*flammenleisten*”, “consistente en un característico tallado lineal rizado y ondulante por travesaños y largueros”<sup>1264</sup> (Fig. 52).



Fig. 51. *Santa Bárbara*, Andrea Procaccini, 1º tercio del siglo XVIII, La Granja de San Ildefonso (marco dorado liso)



Fig. 52. *Santa Gertrudis*, anónimo, c. 1790-1805, Museo de Arte de Lima (marco de ébano y dorado)

En ocasiones se convertían en auténticas joyas preciosas al enriquecerse con aplicaciones de plata, marfil o concha que potenciaban la excepcionalidad de la imagen delimitada, normalmente reducida a breves dimensiones : “una lámina de miniatura de San Pedro de Alcántara con marco de ébano y bronce”, “Veinte y siete láminas de bronce con marco de ébano de una vara, las doze de la vida de Cristo a cinquenta pesos cada una y las demás a quarenta pesos” y “dos laminitas pequeñas pintadas en bronce de más de tres quartas de alto y media bara de ancho con sus marcos de ébano con cantoneras de plata”<sup>1265</sup> (Fig. 53) . Las menciones documentales a marcos argénteos lisos suelen referirse a trabajos de plata fundida o repujada: “una laminita de la Santa Rosa

<sup>1264</sup> BLANCA ROBAS, Diego, ATERIDO, Ángel y PÉREZ PRECIADO, José Juan: “Los marcos de las pinturas de La Granja...”, *op. cit.*, p. 387. Véase también: RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía: *Diccionario de mobiliario*. Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006, p. 140.

<sup>1265</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero Lasso de la Vega...*, *op. cit.*, f. 885, *Inventario de bienes de José de Santiago Concha...*, *op. cit.*, f. 107 e *Inventario de bienes de Manuel Isidoro de Mirones y Benavente...*, *op. cit.*, f. 130. Las cantoneras, generalmente de hierro, reforzaban o protegían las uniones de esquina o cantones. RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía: *Diccionario de mobiliario...*, *op. cit.*, p. 92.



con marco de plata”, “uno dicho [lámina de Nuestro Señor] con marco de plata” y “una lámina de Nuestra Señora del Rosario con marco de plata”<sup>1266</sup> (Fig. 54).



Fig. 53. *Nuestra Señora de los Reyes*, Francisco Varela, 1644, Museo Pedro de Osma (marco de ébano con cantoneras de plata)

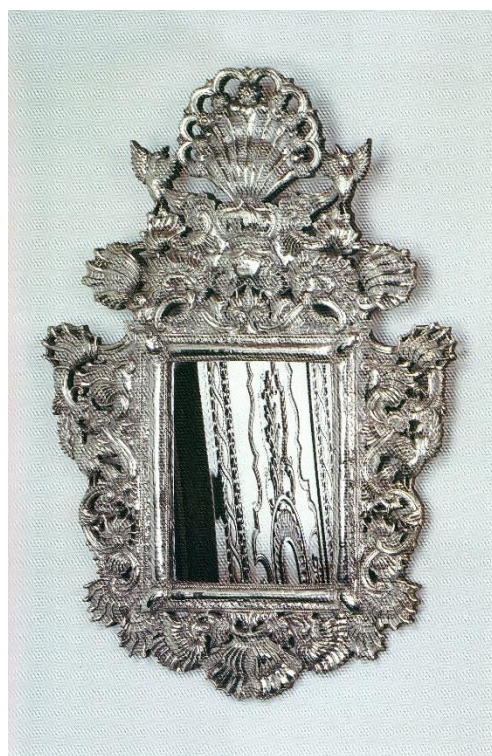


Fig. 54. *Marco de plata*, Alto Perú, último tercio del XVIII, colección particular limeña

La plata emanaba un simbolismo mágico-religioso, indicando los rasgos jerárquicos de quienes la portan en vida y después de la muerte. Por eso constituyó un vehículo de distinción social en Lima, Cuzco y Arequipa, centros artísticos con importantes talleres de orfebrería. La riqueza del material, el virtuosismo técnico en su tratamiento y el refinamiento en el diseño daban como resultado un producto de primera calidad sobre el que se ejerce una gran demanda durante el pleno Barroco, obteniéndose en la península bien a través del comercio ejercido por autoridades eclesiásticas o como donaciones personales de feligreses enriquecidos a alguna parroquia de su lugar de origen enmarcado alguna advocación. El siglo XVIII fue el período de mayor desarrollo en Guatemala, tras la formación de las “Ordenanzas de Plateros y Batihojas” (1745), y la consecución por partes de los plateros de Perú de que el virrey marqués de Guirior

<sup>1266</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosríos...*, op. cit., f. 1046v; *Inventario de bienes de Isabel Carrillo de Albornoz y de la Presa...*, op. cit., f. 302v e *Inventario de bienes de José de Salazar y Traslaviña...*, op. cit., f. 727.

sancionara “Las Ordenanzas para el buen gobierno del arte de la platería en la ciudad de Perú” (1778). El repertorio decorativo de talla basta incluía elementos vegetales labrados, hojas cinceladas, palmetas y rocallas esquemáticas de contorno ondulado y disposición abigarrada<sup>1267</sup>.

Algunas representaciones importadas parecían conjugar su notable calidad con suntuosos marcos: “una lámina de Nuestra Señora de Belén de tres cuartos de alto pintura romana con marco negro y sus cantoneras de plata y su cortina” y ocho bodegones flamencos apaisados “muy finos”<sup>1268</sup>. Hay incluso referencias sobre el uso de cristal en el enmarcado de láminas y algunos lienzos, técnica que se difundió desde Quito a Cajamarca, en las colecciones del II conde de Casa Tagle de Trasierra (1775) y Juan Antonio Molina (1780), entre otros<sup>1269</sup>, así como de vidrios azogados: “una lámina de vidrio azogado en que están grabados los atributos de la Pasión” y “diez laminitas azogadas de varias advocaciones”<sup>1270</sup>. Característica de la región andaluza y cultivada exitosamente en Cuzco, la técnica consistía en horadar el marco con huecos para embutir los vidrios, a veces policromados, formando primorosas flores y guarnecidos con molduras onduladas separadas con listas de bronce dorado y calado<sup>1271</sup> (Figs. 55 y 56).



Fig. 55. Marco con huecos para embutir vidrios azogados (colección Cano de P.E.A.) y marco con espejitos azogados (colección privada de P.E.A.)

<sup>1267</sup> TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, P.E.A., 2002, pp. 274-277.

<sup>1268</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosrius...*, op. cit., f. 1054 y *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas...*, op. cit., ff. 482v-483.

<sup>1269</sup> “Dos láminas con marcos de cristal advocación de Nuestra Señora” y “once láminas pequeñas de cristal de santos”. AGN: *Inventario de bienes de Nicolás de Tagle Bracho...*, op. cit., f. 429 e *Inventario de bienes de Juan Antonio...*, op. cit., f. 237v.

<sup>1270</sup> AGN: *Inventario de María Magdalena Brun...*, op. cit., 698v, e *Inventario de bienes de Lázaro de Lara...*, op. cit., f. 847.

<sup>1271</sup> TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España: del mundo romano...*, op. cit., pp. 220, 255-256 y 277.



Fig. 56. *Virgen de la leche con donante*, anónimo, siglo XVII, Museo de América de Madrid (marco de plata con vidrios azogados)

A veces se intentaba imitar el efecto del ébano acudiendo a maderas teñidas como el peral, eficiente sustituto, divulgado entre los sectores de reducido poder adquisitivo, que no pasaba desapercibido a la hora de ajustar el precio: “Una verónica con su marco negro, un peso” y otra “Virgen del Carmen dorada con su marco negro seis pesos”<sup>1272</sup>. Además puede incluir, excepcionalmente, una moldura de gola poco pronunciada, a cuya superficie se le añade al interior un filete dorado con motivos franceses, limitándose a las esquinas o bien ocupando todo el listón. A dicha descripción pueden responder “dos lienzos retratos de dos y una tercia varas de alto y una y media de ancho con sus marcos negros y filetes de oro a quinze pesos, treinta pesos” en poder de Juan Agustín de Frade (1766). No es descartable que ambas efigies ocuparan la cuadra principal del domicilio al ver incrementado gracias al marco su valor

<sup>1272</sup> AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos...*, op. cit., f. 55.



representativo<sup>1273</sup>. Por otro lado, los marcos “colorados” entroncarían con algunos ideados con laca roja, conservados afortunadamente en la serie de vistas de Juan Ruíz, hoy en el Museo Nacional del Prado (Fig. 57).



Fig. 57. *Vista de Chiaia*, Juan Ruíz, mediados del siglo XVIII, Museo Nacional del Prado (marco de charol)

Con el paso de las décadas la tendencia al marco tallado se convirtió en norma. Desde el siglo XVII los marcos comenzaron a incorporar en la entrecalle motivos en relieve de tipo geométrico, además de labores esgrafiadas y elementos florales, quizá por influencia de Bolonia, donde sobresalieron los marcos con tallas de hojas de acanto, cubriendo toda la cara, y las molduras de follaje continuo<sup>1274</sup>. En la carta dotal de Francisca Josefa Vázquez de Velasco (1722) se habla de “un Jesús, María y José de cuerpo entero con su marco dorado a flores en veinte pesos”<sup>1275</sup>. Con las reservas oportunas, y debido al escaso valor concedido, tal vez indica un trabajo suave, en medio relieve y de parca estilización, abogando por un dorado que presenta el típico bruñido en las superficies talladas y un mateado de lustre en los fondos, potenciando el volumen por un efecto de claroscuro (Figs. 58 y 59). El problema terminológico es especialmente complejo porque se ha de advertir que, a pesar del empeño por anotar detalles concretos, la irregularidad del modo de clasificación da lugar a confusiones. El desinterés por establecer distinciones entre los distintos grados de talla nos impide reconocer el diseño

<sup>1273</sup> AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 166v.

<sup>1274</sup> TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España: del mundo romano...*, op. cit., p. 133.

<sup>1275</sup> AGN: *Carta dotal de Josefa Vázquez de Velasco a José Félix Vázquez de Velasco...*, op. cit., f. 791

de “una lámina con marco bronceado del Señor de la Columna” perteneciente a la marquesa Magdalena de Villela (1751)<sup>1276</sup>. Más específicos son los marcos tallados “a la inglesa” en la colección del I conde de Monteblanco (1764-1768), quizás aludiendo al marco Lely, originado en Gran Bretaña a finales del siglo XVII y caracterizado por la presencia de paneles lisos bruñidos, para reflejar la luz en zonas oscuras, alternados con zonas de talla de flores poco profundas en esquinas y centros<sup>1277</sup> (Figs. 60 y 61).



Fig. 58. *Arcángel de Virtud*, anónimo, siglo XVIII, Colección Barbosa Stern



Fig. 59. *La Virgen de Monguí*, anónimo, c. 1676-1725, Museo de América de Madrid (marco con flores y especies vegetales)



Figs. 60 y 61. *Marcos Lely* de finales del siglo XVII cubiertos con pan de plata (izquierda) y dorado (derecha)

<sup>1276</sup> AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de Villela...*, op. cit., f. 270.

<sup>1277</sup> TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España: del mundo romano...*, op. cit., p. 125. El estilo, que derivó de los marcos franceses Luis XIII y XIV, también mostraba otra fórmula menos frecuente: perfil invertido con más o menos talla, de forma ovalada o arqueada.

El intercambio de ideas, artífices y productos entre los propios virreinos, así como el impacto de estos circuitos de ida y vuelta en la evolución del gusto limeño, es evidente a raíz del cúmulo de referencias documentales que, en el caso peruano, testimonian el constante tráfico de enseres artísticos procedentes de los dominios continentales, los cuales se fueron incorporando a la vida cotidiana y suntuaria de la emergente sociedad criolla<sup>1278</sup>. De ahí que la Nueva España aparezca en inventarios, asociándose a bienes reconocibles por sus particularidades técnicas, como por ejemplo, las pinturas enconchadas de carácter histórico y narrativo. En esta órbita insertamos “una lámina pequeña con marco de concha de perlas” y “dos láminas hechas en México de concha de perla del nacimiento de Nuestro Señor”, localizadas en las colecciones de Juana de Orellana (1775) y del IV conde de la Monclova (1736) respectivamente<sup>1279</sup>.

Los marcos muestran singular cercanía con los objetos de los que se tomó el uso del nácar, por lo que deben ser tenidos en cuenta para comprender mejor la problemática de la producción. Debido al peso de la materia el soporte utilizado es siempre tabla que, en ocasiones, se recubre con lienzo. La superficie recibe una base de preparación a la que se suma una sinopia para definir las áreas donde se embutirá la concha, adherida con cola de animal una vez se dibujan las figuras. La pintura se aplica en una placa delgada que combina el uso del temple y el óleo. También, algunas figuras se delinean en negro o dorado por encima de la capa pictórica, siempre ligera, lo que confiere precisión a sus formas y limita el naturalismo de la representación. Podían presentar polvo de oro, mezclado con los pigmentos o suspendido en la capa de barniz para proporcionar brillo. Asimismo, supusieron un reto técnico complejo, sólo resueltos virtuosamente en casos excepcionales, porque la composición química del nácar es ajena a los materiales tradicionalmente usados en la pintura novohispana. Su conservación entraña numerosas dificultades pues los embutidos de concha se desprenden con facilidad, lo que obliga a intervenir las piezas con cierta frecuencia<sup>1280</sup>.

---

<sup>1278</sup> Wuffarden, Luis Eduardo: “Presencia de la pintura novohispana...”, *op. cit.*, p. 162.

<sup>1279</sup> AGN: *Inventario de bienes de Juana de Orellana y Centeno...*, *op. cit.*, f. 842 y AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, *op. cit.*, f. 885.

<sup>1280</sup> Sobre los procedimientos técnicos véase: OCAÑA RUÍZ, Sonia I.: “Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, n° 92, 2008, pp. 107-153; pp. 117-119; ESCALERA UREÑA, Andrés y RIVAS DÍAZ, Estefanía: “Un ejemplo de pintura “enconchada”. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”, *Anales del Museo de América*, n° 10, 2002, pp. 291-305; pp. 292-293; MEDINA, Dolores: “Aspectos técnicos manifestados durante la restauración del enconchado “San Isidro y el milagro de la fuente” perteneciente al Museo de América”, *Anales del Museo de América*, n° 3, 1995, pp. 97-100 y RIVAS, Estefanía: “El empleo de la concha nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de

Los ejemplos más notables poseen marcos pintados y embutidos, cuyo minucioso trabajo imprime a los resultados buena parte de su atractivo. Los motivos suelen ser vegetales, formados por ramas floridas, a modo de bandas muy tupidas, entre las cuales suelen verse pequeños pájaros, a veces nativos de América, picoteando racimos de uvas dorados y recortados sobre un fondo negro<sup>1281</sup>. Los perfiles solían ser bastante planos como puede observarse en algunos fragmentos de la serie de la “Vida de la Virgen” y la “Vida de Cristo”, ambas preservadas en el Museo de América de Madrid, y algunas piezas del Museo Franz Mayer (México), apropiándose de soluciones similares a las lacas japonesas de exportación, denominadas *namban*, en el repertorio gráfico, la paleta y el énfasis a la línea, aunque no la técnica, adaptada a parámetros mexicanos<sup>1282</sup> (Fig. 62 y 63). La llegada de estos enseres orientales acompañando a las dos embajadas japonesas que visitaron el Virreinato del Norte, en 1610 y 1614, supondría a partir de entonces parte de su buena fortuna en el mercado occidental, testimoniando una especialización que respondía a demandas de las élites locales<sup>1283</sup>.

En el ámbito peruano, es posible que se valorara la riqueza ornamental de las pinturas enconchadas por su parecido con ciertas lacas asiáticas. Para marcar esa relación formal se adoptó, especialmente en la Nueva España, el término “maque”, aludiendo tanto a los barnices extranjeros como a los de la tierra. No es casualidad entonces que el IV conde de la Monclova (1736) tuviera “dos baulitos de maque de China como de una bara de largo”<sup>1284</sup>. A la expresión “de China” se acudía para mencionar muebles orientales, a pesar de que sus orígenes podían ser otros. No obstante, y a pesar de que en Lima se custodia algún valioso ejemplar, como la secuencia que narra la muerte de san Ignacio de Loyola conservada en el Museo Pedro de Osma, para reconocer su verdadero alcance es preciso un riguroso análisis documental que aún no se ha emprendido (Figs. 64 y 65). Los resultados arrojados durante el muestreo son preliminares y tan escasos que deberán confrontarse con futuras

---

la colección de pintura ‘enconchada’ del Museo de América de Madrid”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 15, 2002, pp. 147-167.

<sup>1281</sup> RIVAS DÍAZ, Estefanía: “El empleo de la concha nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico...”, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>1282</sup> OCAÑA RUÍZ, Sonia I.: “Marcos ‘enconchados’: autonomía y apropiación...”, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1283</sup> Una carta de dote otorgada por Manuel de Gama a favor de Catarina Guerrero de Villegas tasó “dos láminas de concha: una de Los Dolores y otra de Jesús de la Puebla, en 3 pesos, ítem, cuatro láminas de concha, veinte reales”. El inventario de Sebastiana Mereguer (1721) menciona “Dos tableros de San Ignacio y San Francisco Xavier, sobrepuestos de concha, con sus marcos pintados, en 2 pesos”. Por su parte, el inventario de los bienes de Domingo Antonio Bayón y Bandujo (1716) se refirió a “Un cuadrito de Nuestra Señora del Rosario, de a tercia, embutido, en 8 reales”. *Ibid.*, p. 133.

<sup>1284</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, *op. cit.*, f. 880v.



investigaciones. Con todo, la información resultaba interesante y valía la pena recogerla antes de pasar a la siguiente sección, donde aportaremos algunas noticias sobre el ajuar doméstico y cómo los distintos recintos de la casa, con variadas funciones que desempeñar, fueron especializándose, asociándose algunos géneros a determinados espacios.



Fig. 62. *Presentación de la Virgen en el templo*, anónimo, c. 1676-1725, Museo de América de Madrid



Fig. 63. *Virgen de Guadalupe*, Agustín del Pino, principios del siglo XVIII, Museo Franz Mayer



Fig. 64. *Muerte de san Ignacio de Loyola*, anónimo, siglo XVIII, Museo Pedro de Osma



Fig. 65. *Virgen de Guadalupe*, anónimo, siglo XVIII,  
Museo Pedro de Osma

## 7. 5. EL AJUAR DOMÉSTICO Y LA DISTRIBUCIÓN DE LAS PINTURAS EN LA CASA LIMEÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

En los últimos tiempos, los interiores domésticos han sido objeto de atención en la historiografía sobre la vivienda, prevaleciendo la perspectiva sociológica e histórica como notas dominantes durante el proceso investigador. Para este segundo supuesto existen ensayos que han tratado de establecer un conocimiento general del menaje acopiado en fábricas señeras mediante una aproximación a los testamentos, inventarios de bienes y cartas dotalas que proporcionan estimable información sobre la evolución de las modas y los gustos en ciertos enclaves urbanos. La casa, ente activo y dinámico, llegó a convertirse durante la centuria decimoctava en un símbolo porque la transformación operada en el contexto de la sociabilidad ilustrada favoreció determinados modelos lúdicos, fundamentalmente la tertulia y los bailes, convirtiendo el hogar en paradigma de empresas culturales y políticas<sup>1285</sup>.

El contacto con la corte borbónica y la prolífica actividad comercial generó continuas variaciones en el transcurrir cotidiano de la población española e hispanoamericana. La divulgación teórica, centrada en revalorizar la intimidad, concepto asociado al progreso, persiguió modificar ostensiblemente la morfología estructural, la distribución espacial y los modos de residir en las casas principales, aquellas que conformaban un marco digno y reunían todos los requisitos exigibles para

---

<sup>1285</sup> Consúltese el clásico estudio: DUBY, George y ARIÈS, Philippe: *Historia de la vida privada*, 5 vols. Madrid, Taurus, 2001. Sobre la condición social de la vivienda en el siglo XVIII destacan, entre otros: FRANCO RUBIO, Gloria: “La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social”, *Chronica Nova*, nº 35, 2009, pp. 63-103. De la misma autora: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid, Ediciones Libertarias, 2001, “Introducción. Historiar la vida cotidiana en la España Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, nº VIII, 2009, pp. 11-30 y “El nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen. Notas para su estudio”, *Revista de Historia Moderna*, nº 30, 2012, pp. 17-31. Igualmente conviene consultar: CÁMARA MUÑOZ, Alicia: “La dimensión social de la casa” en *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, vol. 1. Madrid, El Viso, 2006, pp. 125-198, VEGA, Jesusa: “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”, *RDTP*, vol. LX, nº 2, 2005, pp. 191-226, MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena: “Los espacios públicos de las viviendas acomodadas del siglo XVIII a partir de la documentación notarial de Murcia y Madrid”, *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 91-102 y ABAD ZARDOYA, Carmen: “La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores”, *Artigrama*, nº 19, 2004, pp. 409-425. Para el ámbito mexicano: GONZALBO AIZPURU, Pilar: “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”, *Revista de Indias*, vol. LVI, nº 206, 1996, pp. 49-74. En Lima es necesaria una visión de conjunto aunque algunos puntos ya han sido esbozados en: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Devoción y Sensualidad: ámbitos del coleccionismo pictórico en las viviendas limeñas”, en *Creatividad, fantasía, anécdota e ideación. Curiosidades estéticas e historiográficas en el Arte y la Cultura Visual*. Logroño, Aguja de Palacio Ediciones, 2018 (en prensa), “CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, op. cit., pp. 297-340 y WUFFARDEN, Luis Eduardo y TORO, Guido: *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima, Gráfica Biblos, 2016.

procurar a sus habitantes una vida placentera y armoniosa. “La forma de concebir la casa y el espacio ocupado por el hogar iría generando entre los grupos altos, y más tarde en el resto de grupos sociales, el deseo de crear un ambiente, adaptado a sus moradores, a sus necesidades materiales, familiares, biológicas o emocionales, que les proporcionaría mayor bienestar y estaría en consonancia con su estatus social y económico”<sup>1286</sup>.

Una vez cubiertas las necesidades elementales, se procuró ordenar los aposentos de acuerdo con su función primigenia, especialización coincidente con el triunfo del confort individual, circunstancia que alteró los hábitos adquisitivos de la cultura material y otorgó una nueva dimensión a las costumbres privadas. Desde el primer tercio del seiscientos, Pierre le Muët en su «Maniere de Bastir pour toutes les sortes de personnes» (1623) introdujo una nomenclatura exclusiva a ciertos cuartos, novedosa aportación continuada por otros profesionales con los que compartió ocupación. Sin duda, fue Jean F. Blondel quien mejor supo conjugar en «L' Architecture Française» (1752) tradición y modernidad, definiendo precisamente las piezas autónomas que componían los inmuebles, repartidas en tres sectores: habitaciones de respeto, recepción y cómoda, reservadas al deleite personal<sup>1287</sup>. En territorio peninsular los tratadistas se hicieron pronto eco de las innovaciones francesas. Brizguz y Bru, en su volumen «Escuela de Arquitectura civil» (1738), y Benito Bails en «De la Arquitectura civil» (1783), trasladaron las ideas de Blondel al edificio y a las necesidades concretas de su dueño.

Germain Boffrand (1745) manejó otro factor sumamente influyente en la estratificada sociedad virreinal denominado «carácter», a partir del cual la fachada debía corresponder con su ajuar interno, proyectando al visitante una imagen digna de sus inquilinos<sup>1288</sup>. Partiendo de esta influyente premisa, el aparato decorativo de los domicilios limeños configuró una metáfora tangible que revelaba el rango de sus propietarios, constituyendo al mismo tiempo una señal identitaria junto con el minucioso conocimiento de los ancestros genealógicos. Saber qué pinturas contemplaban diariamente los integrantes de la élite criolla facilita un acercamiento sustancial a sus

---

<sup>1286</sup> HERNÁNDEZ LÓPEZ, Carmen y SIMÓN HERNÁNDEZ, Fátima: “La casa en la Castilla rural del siglo XVIII. Hacia la especialización del espacio doméstico”, *Tiempos Modernos*, vol. 8, nº 29, 2014, pp. 1-12.

<sup>1287</sup> FRANCO RUBIO, Gloria: “La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio...”, *op. cit.*, p. 89.

<sup>1288</sup> HERNÁNDEZ LÓPEZ, Carmen y SIMÓN HERNÁNDEZ, Fátima: “La casa en la Castilla rural...”, *op. cit.*, pp. 2-3.



intereses artísticos y a la percepción privilegiada de sí mismos, como defensores de un sistema social amenazado por una masa étnicamente heterogénea y conflictiva, según sustentó la prensa dieciochesca<sup>1289</sup>.

Del mismo modo, el menaje, con su mayor o menor ornato, fijó la posición de los linajes, otorgando exclusividad a unos exteriores trabajados con parámetros compositivos similares. Acudiendo a la acertada reflexión de la investigadora Crespo Rodríguez, “el dilema de la construcción por tener una apariencia monumental y noble en una tierra donde los sismos impedían buena parte de estas aspiraciones pudo resolverse, en cierta medida, con el adorno de las viviendas (...). Blasones y escudos debieron ser distintivos importantes, junto a muebles, tapices, cuadros, colgaduras y otros accesorios que terminaron por completar y otorgar una diferenciación a los interiores, a pesar de estar englobados dentro de ciertos estilos y modas comunes (...)”<sup>1290</sup>. La capital peruana, sede cortesana y emporio comercial, había disfrutado hasta entonces de un desarrollo envidiable y alcanzado una enorme sofisticación, si damos crédito a las crónicas contemporáneas pese a las exageraciones poéticas características del estilo literario. Jorge Juan y Antonio de Ulloa nos descubren en la “Relación histórica del viaje a la América Meridional” (1748) que “media ciudad andaba en coche [...]. Carrozas y calesas solían estar doradas y ricamente adornadas, de modo que aún

---

<sup>1289</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad y *buen gusto* en el Perú...”, *op. cit.*, p. 429.

<sup>1290</sup> CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, *op. cit.*, pp. 299-300. Actualmente uno de los pocos palacios de época que se conserva es el de los marqueses de Torre Tagle. Según Crespo Rodríguez, la edificación fue mandada construir entre 1729 y 1740 por José Bernardo de Tagle Bracho partiendo de una propiedad anterior a la que habría que atribuir buena parte del inmueble que ha llegado hasta nuestros días, desconociéndose los artífices del diseño en una época activa en el campo constructivo con nombres como Santiago Rosales (maestro mayor de la catedral entre 1741 y 1759 y en el Convento de San Agustín), Bracamonte Dávila (también maestro mayor de la catedral), Francisco Sierra, Isidoro Lucio (arreglos en las casas arzobispales y tasador de viviendas), Cristóbal de Vargas, Santiago Rosales y Pedro Ramírez (los tres se ocuparon de la reedificación de las casas del palacio del virrey y de la catedral tras el terremoto de 1746) y Lucas Meléndez de Arce, limeño nacido en 1677 y ejecutor de algunas obras en San Francisco, como, por ejemplo, la portada de la sacristía. La construcción se organiza en torno a dos patios, comunicados por medio de un pasillo o callejón lateral, amplio y cubierto, a cuyo alrededor se localizan las diferentes dependencias organizadas en dos plantas. Interesante es la crujía doble en las habitaciones fronterizas a la casa en el piso bajo y en el alto, un tipo de planta que se fue consolidando en Lima desde el segundo tercio del siglo XVII cuando por despejar las habitaciones externas para otros usos distintos a los familiares, algunas reestructuraron su disposición, modelo que vino a coincidir con el de las más tardías casas trujillanas de gusto neoclásico. Probablemente el piso superior y la doble crujía frente a la portada constituían las habitaciones principales mientras que el resto del sector inferior se reservaría a locales de uso accesorio en función de las necesidades. Al fondo, el patio trasero recogería a todo un séquito de servicio en cuartos amplios pero de menor tamaño que las principales. Véanse las pp. 244-295 y WUFFARDEN, Luis Eduardo y TORO, Guido: *El Arte de Torre Tagle. La colección del...*, *op. cit.*, pp. 21-27.

las calesas solían valer de ochocientos a mil pesos. A pesar de lo cual, había en Lima de cinco a seis mil, sin contar miles de carrozas de mucho más lujo”<sup>1291</sup>.

Los impresionantes despliegues ceremoniales, dado su carácter triunfalista y afirmativo, resultaron adecuados para afianzar el sistema político absolutista y proclamar, bajo el signo de un Barroco multiforme, la incorporación gradual de Lima a la cristiandad universal. Algunos párrafos contenidos en el “Diario de Lima” (1640-1694) documentan la inclinación de las emergentes identidades locales por engalanar el tejido urbano con atractivas colgaduras textiles y óleos, construyendo una atmósfera ideal para exhibir todas las galas y riquezas vinculadas a las estirpes poderosas. El dos de septiembre de 1685 “a las cuatro de la tarde, salió de la iglesia del convento grande de Santo Domingo una procesión muy solemne con la Santa Rosa y muchos santos de la, orden, y el Santísimo Sacramento, y gran acompañamiento del señor Virrey y todos los señores oidores, y el señor Arzobispo y toda la gente de toda la ciudad; y todas las Calles aseadamente colgadas y todo el suelo cubierto de flores de azahar. Y fué a su iglesia nueva, que estaba a mil maravillas adornada”<sup>1292</sup>.

Volviendo al objeto de nuestro análisis, de puertas adentro las diferentes estancias se fueron llenando con los muebles de toda una vida, tratándose de aunar “commodità” y “perpetuità”. A ellos se sumaba la belleza intrínseca de lienzos y láminas, cuya abundante presencia, detallada prolijamente en los protocolos notariales, sugiere un coleccionismo que, debido a su práctica entre diferentes generaciones, se mostraba rico en matices y aportaba un alto grado de estética a la lustrosa existencia<sup>1293</sup>. Siguiendo a Wuffarden, “la acumulación de escogidos lienzos en las casas de la aristocracia reflejaba una de las preferencias estéticas más arraigadas en la corte

---

<sup>1291</sup> DESCOLA, Jean: *La vida cotidiana en el Perú en tiempos de los españoles: 1710-1820*. Buenos Aires, Hachette, 1962, p. 87. Para ahondar en la tipología y significación social de los carruajes podría acudir a RECIO MIR, Álvaro: “Alamedas, paseos y carruajes: función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 72, n° 2, 2015, pp. 515-543 y “La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial del gremio de Lima de 1778”, *Laboratorio de Arte*, n° 25, 2013, pp. 515-531.

<sup>1292</sup> MUGABURU, Josephe de: *Diario de Lima (1640-1694). Crónica de la Época Colonial*, t. II, edición de Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero. Lima, Imp. de Librería Sanmartí y Ca., 1917, pp. 168-169.

<sup>1293</sup> CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, *op. cit.*, pp. 299-300. Por ejemplo, en Cuzco la viuda de Gaspar de Zedillo, Juana de Osquendo, conservaba en la sala “veinticuatro lienzos nuevos de pintura, sobresalientes todos, con sus molduras doradas de hojas de laurel, una docena eran de Apóstoles con el Salvador todos y de cuerpo entero, cinco de la Creación, y otros de la vida de la Virgen. En la cuadra una colgadura que la circundaba toda de damasco amarillo, además de tres lienzos, nueve láminas, cuatro espejos y una imagen de Nuestra Señora de la Soledad”. GUTIÉRREZ, Ramón: *La casa cusqueña*. Argentina, Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la arquitectura, 1981, pp. 52 y ss.

española, cuya renovación en el siglo XVIII fue impulsada por el cambio dinástico”<sup>1294</sup>. Esta modalidad ornamental trascendió las funciones protocolares asignadas al género, como tendremos ocasión de constatar<sup>1295</sup>.

La vivienda limeña respondió a unos métodos concretos, adaptados obviamente a las exigencias técnicas y materiales del medio. Los condicionantes telúricos y las fluctuaciones mercantiles fueron variables que justificaron, aunque con algunas diferencias, la repetición de unas pautas constructivas similares en las diversas tipologías. En este sentido, conviene detenerse en las “casas grandes” o “casas principales”, unidad de amplio solar y profundidad en la manzana, ocupadas por las familias más pudientes. Adoptando una línea evolutiva paralela a la peninsular se mantuvo el sentido escenográfico aunque sin perder la ligereza. Los muros principales, trabajados con componentes flexibles (ladrillo, adobe, madera... etc.), y pintados de colores cálidos, aplicados con un encalado sobre el revoque, contaban con una portada cuyo marco arquitectónico consistía en “una composición de anchas pilastras y de un entablamento con cornisa soportada por delicadas ménsulas en cada extremo”<sup>1296</sup>. Bernabé Cobo se detiene brevemente a describirlas en los siguientes términos: “En su traza y forma tienen (...) mucho primor y arte; edifican las mas por su planta y dibujo, y hay artífices muy primorosos en dibujarlas y trazarlas; no hay casa principal que no tenga su portada vistosa (...)”<sup>1297</sup>.”Mención aparte merecen los exquisitos balcones de madera tallada, cerrados y holgadamente salientes. Solían dividirse en un apoyo, un friso calado y bajo, celosías, balaustres y una cornisa como remate resultando

---

<sup>1294</sup> Cfr.: WUFFARDEN, Luis Eduardo y TORO, Guido: *El Arte de Torre Tagle. La colección del...*, op. cit., p. 28. Para una bibliografía general sobre el coleccionismo pictórico en España y otras urbes hispanoamericanas consúltese: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Un coleccionista criollo...”, op. cit., notas de la dos a la cinco y “La galería pictórica del...”, op. cit., citas dos y cuatro. Recientemente se han reunido varios ensayos sobre el coleccionismo en: HOLGUERA CABRERA, Antonio, PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María: *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, Universidad de Sevilla y SAV, 2016.

<sup>1295</sup> Varios testimonios de viajeros nos dejan retratos del hábitat de los peruanos, como por ejemplo Paul Marcoy: “Todas las moradas tienen las paredes enjalbegadas y adornadas con grecas, lazos de amor y párrafos caligráficos con ocre rojo o azul de añil. Los pocos muebles que las adornan son de gusto español, tallados en madera maciza (...) y realzados con algunos filetes dorados (...) Las paredes de las salas están adornadas con cuadros ahumados que representan degollaciones, crucifixiones, autos de fe de los mártires, obras pintadas por los artistas de Quito y del Cuzco como tío Nolasco, Bruno Farfán, Nor Egidio. Buenos cuadros de la escuela española están junto a ellos”. Cfr.: DESCOLA, Jean: *La vida cotidiana en el Perú...*, op. cit., p. 113 nota 4.

<sup>1296</sup> VELARDE, Héctor: *Arquitectura Peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 88.

<sup>1297</sup> COBO, Bernabé: *Historia de la fundación de Lima*, vol. 1. Harvard, Imprenta Liberal, 1882, p. 58.

en “una galería alta sobre la calle, donde había fresco, sombra, intimidad y disimulada vista; un sitio para estar en la casa y atisbar al mismo tiempo la ciudad”<sup>1298</sup>.

La distribución interna se llevó a cabo a lo largo de un eje longitudinal de recuerdo greco-romano y se acomodó, según el arquitecto Harth-Terrè, a las siguientes directrices, subsistentes hasta los primeros días de la época republicana: en primer lugar, se accedía a un zaguán, abierto a un patio “al que daba una pieza que le hacía fondo, por lo general la sala o cuadra; luego dos habitaciones a un costado que se designaban como cámara y recámara; otros aposentos a continuación de la sala, éstos con vistas a un jardín o patio menor donde estaban, si la casa era de mayor importancia, unas caballerizas o pesebreras y corrales y algunas habitaciones para la servidumbre”<sup>1299</sup>. A ello ha de añadirse una cocina, un oratorio adaptado al vigente orden espiritual, un salón principal de recibo, un comedor y un estudio, predominando una alternancia flexible entre las áreas abiertas, para uso público y actos en sociedad, y otras privadas. Esto fue posible con el procedimiento incorporado de circulación radial en torno a un patio central. “Así, mientras que el oratorio o la recámara se convirtieron en habitaciones íntimas a las que, normalmente, sólo se podía acceder previa entrada a otras piezas, la sala o la cuadra del estrado fueron habitaciones más abiertas con puertas en hilera a otras estancias pero también al patio”<sup>1300</sup>. La escalera, adosada al paramento lateral, comunicaba con una segunda planta salpicada de cuartos altos y holgados. Finalmente, los techos planos soportaban un entarimado de tablas y la azotea consistía en una gruesa capa barrosa que absorbía la humedad y aislaba del calor. La categoría señorial se concentró en el copioso equipamiento de naturaleza plástica. El exorno interior respondió a la cronología, persiguiéndose, en las medidas de las posibilidades, recrear un *modus vivendi* adaptado a las particulares, y siempre desafiantes, circunstancias vitales americanas.

---

<sup>1298</sup> VELARDE, Héctor: *Arquitectura...*, op. cit., p. 89, HARTH-TERRÈ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Nota para una historia del balcón en Lima”, *Revista del ANP*, t. XXIII, n° 2, 1959, pp. 3-59 y FERNÁNDEZ MUÑOZ: Yolanda: *Los balcones de Lima y su conservación*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2007.

<sup>1299</sup> HARTH-TERRÈ, Emilio: “Cómo eran las casas en Lima, en el siglo XVI”, *Revista Mar del Sur*, S.e., s.f., pp. 17-29. También puede acudir a: HARTH-TERRÈ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Historia de la casa urbana virreinal en Lima. Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú”, *Revista del ANP*, t. XXVI, n° 1, 1962, pp. 109-206 y SAN CRISTÓBAL, Antonio: *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 2 vols. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003.

<sup>1300</sup> CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, op. cit., p. 214.

Tabla 20. Descripción de inmuebles documentados y posible ubicación original

Morador/a/es	Descripción
Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo (1726)	Una casa alta y baja con cinco puertas a la calle <b><u>que hace frente a la plazuela del colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús</u></b> [San Pedro de Lima] que está en precio de doscientos mil pesos libres de censo y pensión (Fig. 66)
Juan Fernández de Valdivieso (1736)	Casa principal en la <b><u>Calle de San Agustín</u></b> [segunda cuadra del Jirón Ica] donde vivió y murió (Fig. 67)
El IV conde de la Monclova (1736)	Primeramente una casa grande, una menor, su asesoría y una tienda que compró en público remate Don Vicente Ugarte, por orden y con dinero propio de dicho señor Conde en veinte dos de Junio de mil y setecientos y tres (...), veinte y tres de Julio del mismo año tomó posesión della como consta de los títulos que trae en su poder el otorgante, <b><u>otra casa que está a las espaldas del Colegio de San Pedro Nolasco</u></b> [de la que sólo se conserva la Iglesia de Jesús reparador] la qual compró su esposa en quatro mil y ochocientos pesos y otra casa en el pueblo de Surco comprada a Don Blas de Riaño la qual tiene una pensión muy corta a favor del Convento de San Francisco de dicho pueblo (Fig. 68)
Magdalena de Villela y Mendoza (1751)	<b><u>La quadra que va de la Iglesia de Nuestro Padre Santo Domingo a la de Santa Rosa</u></b> [actual Jirón Conde de Superunda] que hace <b><u>frente al callejón y puerta falsa del dicho convento de Santo Domingo</u></b> (Fig. 69)
Los marqueses de Torre Tagle (1761-1762)	El Palacio de Torre Tagle [actualmente en Jirón Ucayali, n° 363] (Fig. 70)
Isabel Carrillo de Albornoz (1765)	En dicha <b><u>calle de Malambo</u></b> [Avenida Francisco Pizarro del Rímac] y se componen de cinco piezas de viviendas, portal con cruz cubierto de mangles y entallado y una cocina techada (...) dos piezas nuevas hechas por dicho señor Pedro para refinar los salitres (...), y un molino de moler aceite antiguo (Fig. 71)
Mariana Ibáñez de Orellana (1767)	Primeramente se pone por inventario la casa principal que fue de la morada de dicha señora y sus accesorias <b><u>en la calle que va de la pileta del Convento de la Merced para la esquina del Mármol de Carvajal</u></b> [segunda cuadra de la Avenida de la Emancipación] <b><u>al final de la cuadra a mano izquierda</u></b> (Fig. 72)
II conde de Casa Tagle (1775)	Casa principal ubicada en “la <b><u>calle siguiente de la puerta falsa del convento de San Agustín en dirección al Monasterio de las Nazarenas</u></b> ” [¿Jirón Huancavelica?] (Fig. 73)
La Condesa del Castillejo (1776)	Una casa grande en que vivió y murió la Señora citada en la <b><u>calle de San José</u></b> [tercera cuadra del Jirón Junín] con seis puertas a la calle incluida la principal y una dicha menor contigua a la antecedente con tres puertas incluida la principal que tiene arrendada el coronel D. Francisco de Ocharán y Mollinedo (Fig. 74)

Juan Antonio Molina (1780)	Una casa en la <b><u>calle de San Bartolomé frente a la Pileta</u></b> [sexta cuadra del Jirón Huanta] y la misma que compró a la reverenda Madre Doña Rosa Corbalán y de su hermano Don Francisco Corbalán por escritura otorgada ante Marcos Velázquez, escribano real (Fig. 75)
Cristóbal Francisco Rodríguez (1789)	Casa en la <b><u>calle de San Marcelo</u></b> [Tercera cuadra de la Avenida de la Emancipación] (Fig. 76)
Lázaro de Lara y Albizu (1789)	Primeramente se pone por inventario la Casa que fue de la morada de dicho difunto situada en la <b><u>calle que llaman del Tigre</u></b> [primera cuadra del Jirón Ayacucho] poco antes de llegar a la esquina sobre mano derecha yendo para la barranca (Fig. 77)
Pablo de Matute y Melgarejo (1790)	La casa que fue de su habitación en la <b><u>Calle del Capón</u></b> [séptima cuadra del Jirón Ucayali] (Fig. 78)
Antonio Gálvez (1791)	Una casa de cubierta de teja, <b><u>sita en la esquina de la plaza, Calle del Beaterio de esta ciudad</u></b> , [sin identificar, tal vez próximo a la plaza mayor de Lima] a la en la qual hay por la parte de abajo una puerta principal a dicha calle del Beaterio (...) y contigua una sala, regular con dos cuartos, con su corredor al patio (...), tres cuartos en el patio que sirven uno de cocina y los otros para los criados y a mano derecha de la puerta, subiendo unas escaleras de piedra que son los altos de dicha casa puso de presente la referida señora, un corredor interno, una sala con su recámara, cuadra, cuarto de dormir, con más dos cuartos, el uno grande y el otro contiguo que pasa a <b><u>un balcón que mira a la Plaza Real desta ciudad</u></b> (Fig. 79).
Los condes de Vistaflorida (1791)	<b><u>Calle de Baquíjano</u></b> [séptima cuadra del Jirón de la Unión] (Fig. 80).



Fig. 66. Posiblemente la casa ocupara el solar de la actual Defensoría del Pueblo situada en Jirón Ucayali, Cercado de Lima





Fig. 67. Tal vez alguna de las casas representadas en las acuarelas de Pancho Fierro, titulada “Procesión del Jueves Santo” (1832, Hispanic Society of America) corresponda al domicilio de Juan Fernández de Valdivieso que se situaría en el actual Jirón Ica

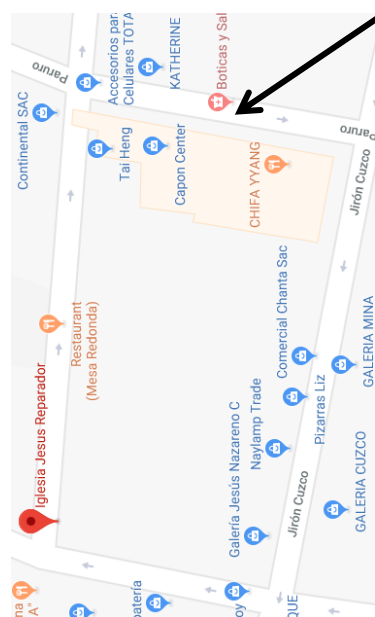


Fig. 68. A la izquierda se marca en rojo el antiguo Colegio de San Pedro Nolasco y con una flecha negra la posible ubicación del inmueble que corresponde con la actual calle Paruro







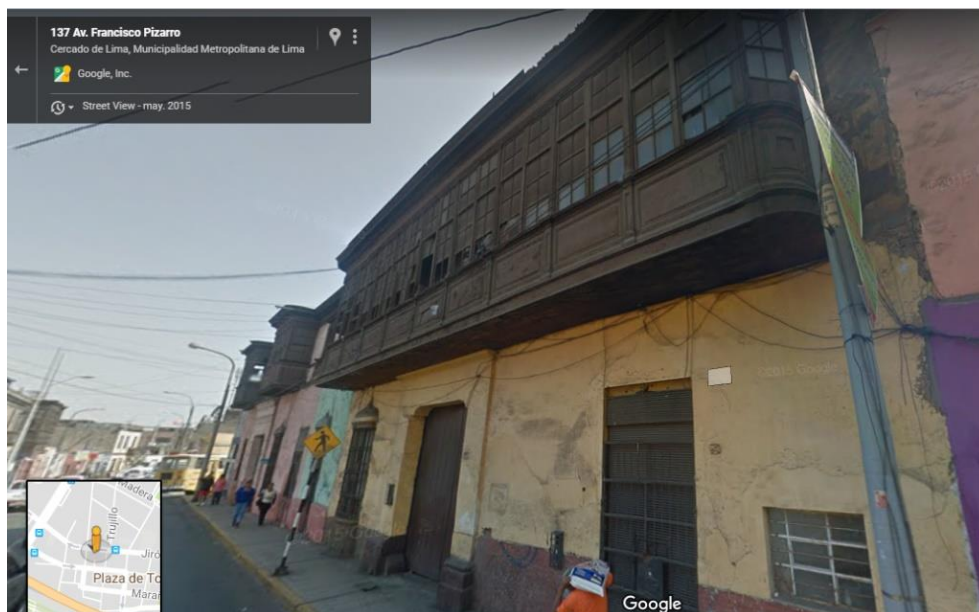


Fig. 71. En la imagen superior ofrecemos la situación de la antigua calle Malambo, hoy Avenida Francisco Pizarro del Rímac, mientras que en la inferior se muestra una de las casas que subsiste en mal estado de conservación



Fig. 72. Situación de la Avenida de la Emancipación. La casa se hallaría al final de la segunda cuadra a mano izquierda (no se conserva en la actualidad)

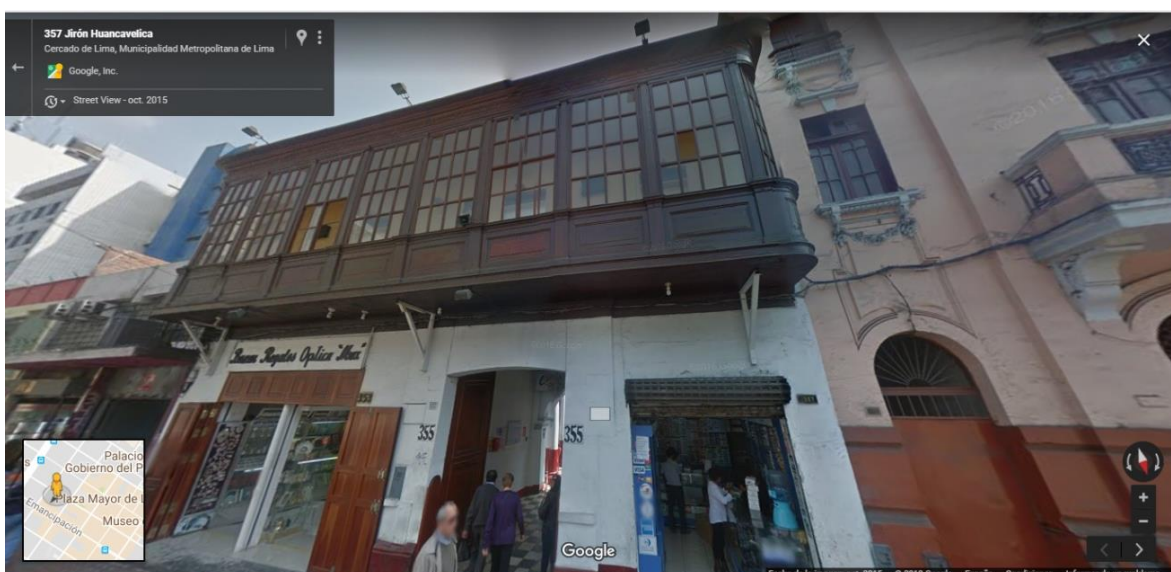
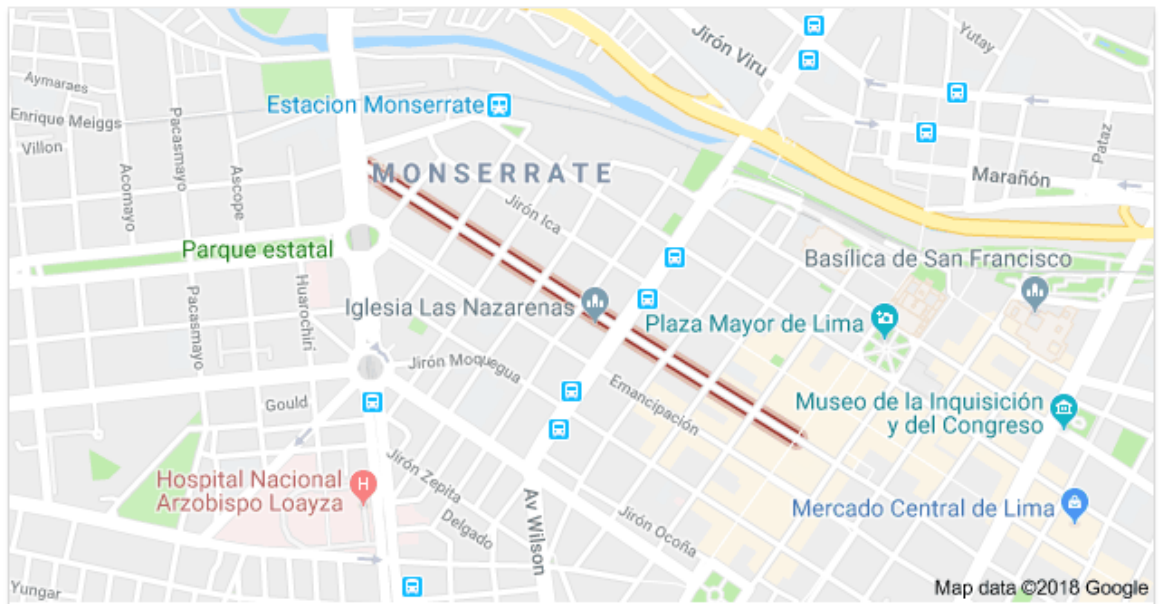


Fig. 73. Situación del Jirón Huancavelica, vista actual y posible casa remodelada



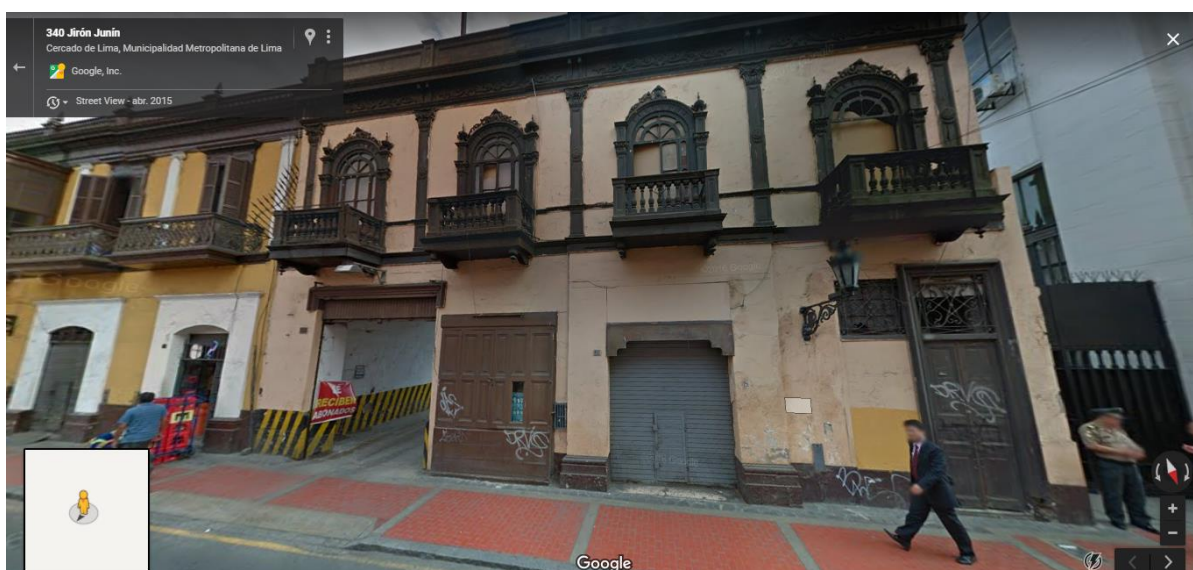
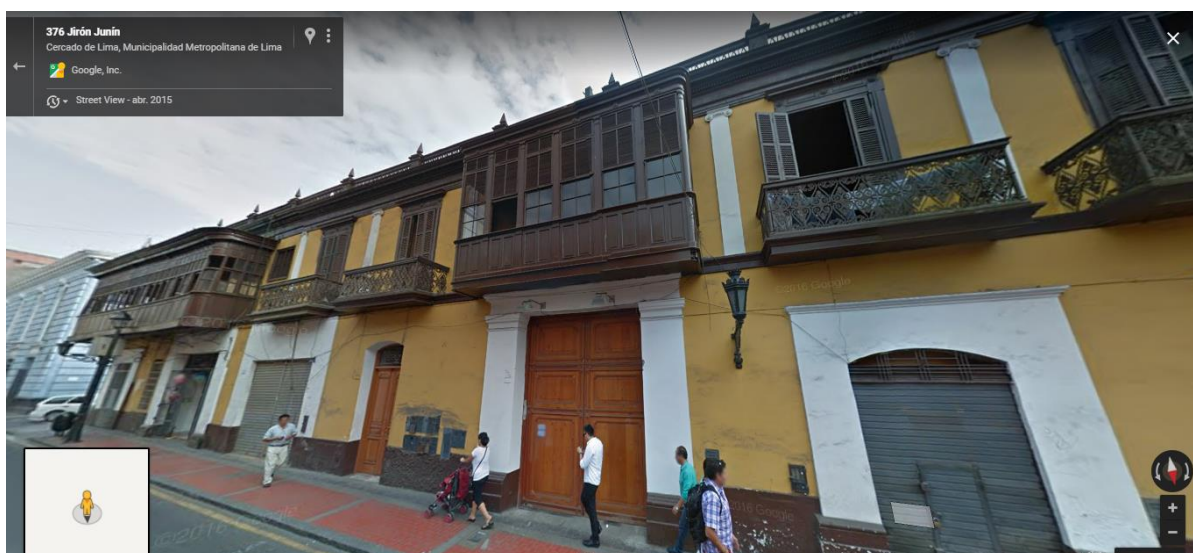


Fig. 74. Situación del Jirón Junín y de las dos casas conservadas en la tercera cuadra





Fig. 75. Situación del Jirón Huanta, Cercado de Lima (Barrios Altos), en donde no se ha hallado ninguna casa



Fig. 76. Situación de la Avenida de la Emancipación y vista de la tercera cuadra con una casa



Fig. 77. Situación del Jirón Ayacucho, Cercado de Lima (Barrios Altos). No se ha localizado ninguna casa



Fig. 78. Situación de la Calle Capón (Barrio Chino, Cercado de Lima) en donde no se ha localizado ninguna casa



Fig. 79. Plaza Mayor de Lima





El avance en el ámbito de las mentalidades dio paso a la internacionalización de las costumbres, al deleite obtenido con la dulcificación del ocio y a detentar el lujo en las prendas o alhajas reservadas para el embellecimiento personal<sup>1301</sup>. Estar en contacto con los demás requería cuidar las maneras de presentarse convenientemente, hecho que redundó en “la falsedad de las apariencias, es decir, mostrar a través del semblante lo que en realidad no se era”<sup>1302</sup>. La necesidad de adaptarse a un estricto protocolo social queda suficientemente demostrado con la elevada cantidad de joyas almacenadas en las viviendas, que se lucían públicamente en clara expresión de opulencia, despertando admiración y sorpresa entre los viajeros: “Los collares de perlas, los brazaletes de diamantes y todo aquello que pueda dar brillo a los adornos es tan profuso en su persona, que toda mujer incluso sin clase, sin título, sin nobleza, muy rara vez sale de su casa sin llevar encima veinte mil escudos de pedrerías y otros adornos”<sup>1303</sup>. El ambiente opulento llamó también la atención de Amedée Frézier, quien afirmó críticamente que: “los hombres y mujeres son por igual inclinados a ser magníficos en sus vestimentas; las mujeres no contentas con la riqueza de los bellos paños, los adornan a su manera con una cantidad prodigiosa de encajes y son insaciables para las perlas y pedrerías en los brazaletes, pendientes y otros atavíos, cuya apariencia, que cuesta mucho, arruina a los maridos y a los galanes”<sup>1304</sup>.

En Lima, la moda francesa gozó de gran aceptación en la definición del atuendo y de los accesorios sobre un segmento importante de la población virreinal, como demuestran los retratos contemporáneos en donde las mujeres son representadas portando sus mejores galas. La I condesa de Monteblanco lucía, en un retrato ejecutado por Cristóbal Lozano, unas pulseras de perlas en las muñecas que combinó con un collar, también de perlas, de una sola vuelta que termina en una cruz de brillantes.

---

<sup>1301</sup> Este sentido del confort, presente en una minoría, es expresado por Paul Marcoy durante un viaje por Perú, concretamente en una visita a la Hacienda de Lauramarca (Cuzco) que estuvo marcada por una copiosa cena, alargada toda la noche con bailes. Ciertamente, el Altiplano peruano contaba con casas más humildes como el citado viajero se encarga de revelar en el caso de Marcapata: “nuestros compañeros que guardaban un dulce recuerdo de Lauramarca y de su hospitalidad suntuosa, quedaron desagradablemente sorprendidos del aspecto de la miserable morada (...) ¡todavía si sus dimensiones hubieran podido bastar para contenernos holgadamente! Pero una ojeada permitía juzgar que estaríamos unos encima de otros”. La casa del gobernador de dicha población destacaba “por la ausencia total de confort y de muebles apropiados”, mientras que el resto de chozas constaban simplemente de un “techo, perforado a trozos, dejando ver el cielo. Un hueco sin puerta daba acceso a aquel cuchitril (...)”. MARCOY, Paul: *Viaje por los Valles de la Quina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948, pp. 42-44, p. 61, 65 y 129.

<sup>1302</sup> MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena: “Los espacios públicos...”, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1303</sup> O'PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 36, n° 1, 2007, pp. 19-38; p. 23.

<sup>1304</sup> FRÉZIER, Amédée-François: *El viaje de Amedée Frézier por la América...*, *op. cit.*, p. 130.

Adicionalmente porta sobre el pecho un broche en forma de lágrimas y zarcillos a juego, tipologías que la documentación cita con frecuencia<sup>1305</sup> (Fig. 81). Por ejemplo, el I marqués de Casa Montejo (1732) menciona “un par de zarcillos con cincuenta y siete diamantes y en la grande como aguacate”, Isabel Carrillo de la Presa (1765) “dos pares de zarcillos de diamantes” y Francisco Rodríguez (1789) “dos broches de oro con dos amatistas y quatro ojuelos de esmeralda cada uno” y “un broche de oro con nueve topacios”<sup>1306</sup>.

Al ponerse de moda el vestido con mangas al codo o cortas las manillas cobraron protagonismo, compuestas habitualmente de uno o tres hilos de perlas o una banda de terciopelo con un cierre o muelle enjoyado en forma de lazo a partir de los años cuarenta<sup>1307</sup>. Rosa Juliana Sánchez de Tagle se trata de la dama que aparece con el mayor número y variedad de complementos entre las aristócratas limeñas pintadas en el siglo XVIII. Luce en sus antebrazos y muñecas descubiertas una serie de ricas alhajas, entre las que sobresale un brazalete de oro con incrustaciones de piedras preciosas y una pulsera de cuentas rojas de una sola vuelta, tal vez corales, que podrían identificarse en el inventario de los bienes del Palacio de Torre Tagle (1761-1762) con “dos manillas de corales carbonetes de Génova con doce corales cada una y un botón con su perla en el remate en figura calabaza a quatro cientos pesos” y “un par de brazaletes de perlas con dos mil quinientos y sesenta óvalos blancos de buen oriente en mil setecientos sesenta y dos pesos”<sup>1308</sup>. Los pendientes que usa adoptan la forma de lágrima, lleva sobre el pecho dos collares y una gargantilla de tonalidad oscura, el cabello está adornado por polizones en forma de flores y una especie de diadema y en la mano derecha sostiene un abanico cerrado<sup>1309</sup> (Fig. 82). La III condesa de Las Lagunas y

<sup>1305</sup> O'PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>1306</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Casa Montejo...*, *op. cit.*, f. 606v, *Poder para testar de Isabel Carrillo de Albornoz y de la Presa...*, *op. cit.*, f. 299 e *Inventario de bienes de Cristóbal Francisco Rodríguez...*, *op. cit.*, ff. 48v y 50v.

<sup>1307</sup> PÉREZ RUFÍ, M.I.: *El diseño de joyas en España: 1740-1800*, tesis doctoral inédita, 2 vols. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, p. 291. “Un par de manillas de cristal con seis botones de perlas valen cincuenta y nueve pesos” y “una manilla de corales con veintiocho corales y sus botones de perlas”. Véase: AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos...*, *op. cit.*, f. 57v e *Inventario de bienes del I marqués de Casa Montejo...*, *op. cit.*, f. 606v.

<sup>1308</sup> O'PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el...”, *op. cit.*, p. 29. AGN: *Inventario de bienes de los marqueses de Torre Tagle...*, *op. cit.*, ff. 339-339v.

<sup>1309</sup> O'PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el...”, *op. cit.*, p. 30. Algunas entradas del inventario se asemejan a determinados elementos del cuadro: “Unos zarcillos pequeños de oro con dos perlas, una de asiento y otra de pendiente”, “una gargantilla con su cruz también de oro y diamantes que al parecer en todos tiene trescientos dieciocho” y “un abanico en su caja negra con varillas de carey de pintura negra y fina hecha en papel y otro de varillas de marfil”. AGN: *Inventario de bienes de los marqueses de Torre Tagle...*, *op. cit.*, ff. 339 y 340.



Mariana Belsunsa y Salazar repiten el modelo suntuario sin demasiadas variaciones y a menor escala.



Fig. 81. *Francisca Gabiño, I condesa de Monteblanco*, Cristóbal Lozano, 1765, colección particular



Fig. 82. *Retrato de Rosa Juliana Sánchez de Tagle, I marquesa de Torre Tagle*, Cristóbal de Aguilar, c. 1743-1756, Palacio de Torre Tagle

Asimismo, la serie de castas ejecutada para el virrey Amat en la década de 1760 constituye un buen exponente de los aditamentos que seleccionaban aquellas mujeres con menor poder adquisitivo. El que se refiere a la pareja de españoles, descritos como “gente blanca”, incorpora en mayor proporción el acento afrancesado en su indumentaria, siendo lo más ostentoso un juego de aretes que combina con un tembleque de platino y brillantes rematado en pequeños motivos florales. Lleva además, junto al abanico, un pañuelo blanco de fino encaje que manifiesta su preeminencia

social<sup>1310</sup> (Fig. 83). Pablo de Matute (1790) adquirió “un pañuelo de vicuña nuevo con plata y seda” y José Rafael de Salazar y Traslaviña (1776) guardaba “otro tembleque compuesto de cinco manillas de oro y diamante”<sup>1311</sup>.



Fig. 83. *Español, gente blanca quasi limpios de origen*, Cristóbal Lozano y taller (atrib.), c. 1771, Museo Nacional de Antropología, Madrid

En relación al mobiliario, pensado para propiciar vivificantes descansos a los individuos, comenzó a verse con buenos ojos ser permeable a las innovaciones extranjeras, hecho que fue impregnando los ambientes domésticos de un soplo cosmopolita<sup>1312</sup>. Los cuadros y estampas desplegados en las paredes convivirían en franca compenetración con el resto de enseres hogareños, otorgándose mutuamente un valor estético añadido mientras subrayaban los intereses estéticos de los moradores. Los espejos “de fábrica francesa” y los asientos y escritorios “a la inglesa” (cómodas, canapés, taburetes, papeleras, bargueños, etc.) anuncian la asimilación del rococó

<sup>1310</sup> O'PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el...”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>1311</sup> AGN: *Autos seguidos por Bartolomé Matute, albacea, tenedor de bienes...*, *op. cit.*, ff. 17v-18 e *Inventario de bienes de José de Salazar y...*, *op. cit.*, f. 726v.

<sup>1312</sup> Pablo Macera afirmaba en un ensayo clásico que: “Los primeros mensajes del modernismo fueron el mueble, la joya, el adorno de las casas, los empastes, todas aquellas creaciones minúsculas que constituyen la circunstancia del hombre y que el erudito descuida”. Cfr.: MACERA, Pablo: “Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII”, *Letras*, n° 68, 1963, pp. 3-43; p. 5.

francés e inglés, distinguidos por la presencia predominante de la rocalla, perfiles sinuosos y elegantes líneas en las patas cabriolé.

Los “dos espejos hermanos con marcos de cristal pintados y marcados de fábrica francesa a trescientos pesos” encontrados entre los bienes del I marqués de Casa-Concha (1742) reproducirían, a juzgar por la cronología manejada, el estilo Luis XV. mientras que “dos papeleras de caoba hechura moderna con sus lunas en las puertas en quinientos pesos” y “tres papeleras a la inglesa con barniz de charol, todas iguales a cien pesos cada una” responderían a un tipo de mueble-escritorio, imitando los gustos británicos anteriores al *Director's* de Chippendale, que consta de un cuerpo superior, a manera de estantería cerrada por dos puertas, de otra sección inferior con una cajonería y de una intermedia compuesta de una tabla abatible usada para ver el interior<sup>1313</sup>. A dicha descripción podrían adscribirse “un par de papeleras de dos cuerpos de caoba a la inglesa con sus espejos en las puertas del segundo cuerpo y sus cerraduras corrientes, las aprecio y taso en trescientos pesos”<sup>1314</sup>. El influjo de lo inglés en Lima puede completarse “con dos cómodas a la inglesa con sus estantes encima de caoba muy usadas en ciento y cincuenta pesos”, “diez y ocho taburetes de estrado a la inglesa con asientos de terciopelo carmesí a veinte pesos cada uno” y “un canapé a la inglesa con el asiento de baqueta”<sup>1315</sup> (Figs. 84, 85 y 86).

Todos los ejemplares corresponden a las últimas décadas del siglo XVIII, cuando la corona española aprobó un reglamento de libre comercio para hacer frente al incremento del contrabando, por medio del cual ingresaron a América una mayor cantidad de mercaderías extranjeras, repercutiendo en el uso de determinado mobiliario, más sencillo y mejor adaptado al gusto hispano<sup>1316</sup>. Así, los “taburetes a la inglesa”, lo que hoy denominamos “silla”, constaría de respaldo calado, asiento trapezoidal, pala ornamentada con rocalla y patas frontales en forma de “S” con la rodilla más gruesa que el resto y pie redondeado en forma de garra o bola. El canapé se trata de un asiento

---

<sup>1313</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha y Salvatierra...*, op. cit., f. 102, *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, op. cit., f. 465 y e *Inventario de bienes de los I condes de Vistaflorida...*, op. cit., f. 792. Véase un resumen del mueble peruano durante el siglo XVIII en: GERMANÁ RÓQUEZ, Gabriela: “El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos y costumbres de la elite colonial”, *Anales del Museo de América*, n° 16, 2008, pp. 189-206.

<sup>1314</sup> AGN: *Tasación de bienes de Mariano Carrillo...*, op. cit., f. 480.

<sup>1315</sup> *Ibíd.*, f. 480v, AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, op. cit., f. 465 y e *Inventario de bienes de Cristóbal Francisco Rodríguez...*, op. cit., f. 1.

<sup>1316</sup> GERMANÁ RÓQUEZ, Gabriela: “El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos...”, op. cit., pp. 204-205.



dotado de brazos, respaldos y varias plazas, mientras que las “cómodas a la inglesa” aludirían a muebles escuadrados con cajones al frente ubicados generalmente en el cuarto de dormir y empleados para guardar la ropa de cama y de vestir<sup>1317</sup>.



Fig. 84. *Espejo Estilo Luis XV*, c. 1770



Fig. 85. *Silla Chippendale*, c. 1780. Imagen: Sofía Rodríguez Bernis, Museo Nacional de Artes Decorativas. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España



Fig. 86. *Canapé con influencia inglesa*, 1779, Museo Nacional de Artes Decorativas. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España

Pero más allá de estos atisbos de modernidad, continuaron usándose muebles característicos del siglo XVII, como baúles, cofres y escaños tapizados en baqueta de Huamanga, cuero decorado con motivos repujados y policromados, preferencia que iría variando hacia otro tipo de acabados, por ejemplo, los tapizados de tela. Es evidente el

<sup>1317</sup> *Ibíd.*, pp. 201-202.

retraso en la aceptación de las formas afrancesadas entre la élite capitalina, falta de interés que podría estar relacionado con una reafirmación de las preferencias locales, más afines al sentimiento Barroco. El marqués de Casteldosríos (1710) enumera “cuatro mesas forradas en baqueta de Huamanga”, Leonor de Mujica (1730) “dos baúles de España uno de baqueta y otro forrado con pellejo” y el IV conde de la Monclova (1736) “veinte sillas de baqueta de Huamanga de diferentes hechuras”<sup>1318</sup>.

Los patrones adquisitivos, adaptados a parámetros individuales, tendieron a combinar tradición y modernidad. La marquesa Magdalena de Villela (1751) guardaba en su domicilio “dos escritorios antiguos de carey y marfil con sus mesas embaquetadas” y Juan Antonio Molina (1780) “veinticuatro sillas nuevas de baqueta” junto a “veinticuatro taburetes forrados en terciopelo”, demostrando un eclecticismo vigente durante toda la centuria y sólo suavizado en el último tercio del siglo XVIII<sup>1319</sup>. A partir de entonces, el mobiliario sumó al incipiente repertorio ornamental galo e inglés, técnicas orientales y acabados en materiales exóticos (carey, marfil, ébano, etc.) que le infundieron ligereza, gracia y exotismo.

En esta órbita se insertan “un par de escritorios de carey embutidos en concha de perla de dos cuerpos con sus mesitas en la misma forma” y “dos mesitas pequeñas embarnizada a la chinesca”, entre otros<sup>1320</sup> (Fig. 87). El primero se vincularía a un tipo de mueble contenedor que, por su función ocuparía preferentemente el estudio, aunque en otras ocasiones se encuentran en espacios accesibles a las visitas, pues, a veces, fueron diseñados únicamente para mostrar la riqueza de su dueño. En este caso podría tratarse de un *bureau-cabinet*, compuesto de un par de cuerpos, el superior con dos puertas frontales y en su interior una estantería con libros, y el inferior con tapa oblicua sobre un contenedor con varias gavetas de gran tamaño<sup>1321</sup>. La cara externa se cubriría con un enconchado casi blanco realizado a base de concha perla en forma de escamas fileteadas de gran refinamiento, remitiendo al rococó de espíritu chinesco que adoptó Lima por influencia borbónica con marcado entusiasmo.

---

<sup>1318</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosríos...*, op. cit., f. 1045v, *Inventario de D<sup>a</sup> Leonor de...*, op. cit., f. 555 e AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, op. cit., f. 880.

<sup>1319</sup> AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup> marquesa Magdalena de Villela...*, op. cit., f. 269 e *Inventario de bienes de Juan Antonio Molina...*, op. cit., ff. 235 y 236v.

<sup>1320</sup> AGN: *Inventario de bienes de Juana de Orellana...*, op. cit., f. 839 e *Inventario de bienes de Juan Antonio Molina...*, op. cit., f. 236v. Cfr.: GERMANÁ RÓQUEZ, Gabriela: “El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos...”, op. cit., pp. 203-205.

<sup>1321</sup> CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, María: *Un legado que pervive...*, op. cit., pp. 264-265 y 433.



Fig. 87. *Escritorio a dos cuerpos*, anónimo, c. 1740, Palacio de Torre Tagle

Conviene hacer una breve mención a los biombos, artefactos utilitarios que enmarcan, dotan de intimidad a un espacio y ofrecen vistas al tratarse de una ventana abierta que trasluce a quien está detrás pero a la vez lo cubre. Las señoras criollas hacían trasladar estos utensilios al salón del estrado, espacio típicamente femenino para causar una grata impresión entre los visitantes, supliendo la costumbre hispana de cubrir las paredes con caros tapices flamencos, difíciles de obtener al otro lado del océano. A menudo la historiografía ha destacado la importancia que tuvo el Galeón de Manila sobre la cultura y el arte novohispano al propiciar, desde el último cuarto del quinientos, la llegada de telas, porcelanas, marfiles, lacados y biombos, que por su volumen y variedad, llegaron a exportarse a Europa y al resto de Hispanoamérica hasta el siglo XIX, proliferando en los ajuares domésticos de primera línea.

Actualmente, aunque existe un apoyo generalizado a favor de la teoría del origen foráneo no se han presentado evidencias que respalden esta hipótesis. Varios de los ejemplares han sido atribuibles a pintores reconocidos como Juan Correa, Miguel Cabrera o José Joaquín Magón. En el caso de las pinturas con incrustaciones de madre

perla a los nombres ya conocidos de los hermanos González se van sumando otros que pudieron trabajar en la ciudad de México, Puebla o en Oaxaca, como Antonio de Santander, Pedro López de Calderón, Nicolás Correa y Agustín del Pino. Según Baena Zapatero, tampoco los estudios técnicos y artísticos parecen indicar una factura asiática, debiéndose más bien a la práctica pictórica europea. Por lo demás no se elaboraron con papel o seda sino que introdujeron nuevos materiales, sobre todo el lienzo pintado al óleo. La relativa facilidad para imitar algunos símbolos y las circunstancias socio-económicas del Virreinato (necesidad de agilizar el acceso a la pieza y la oportunidad de negocio) favorecieron una clase de manufactura ejecutada por artífices culturalmente mestizos que trataron de reinterpretar los ornamentos “achinados” y, por otro lado, introducir asuntos que respondieran a las inquietudes de la élite<sup>1322</sup>.

Las peonías y aves *fenghuang* dieron paso a vistas urbanas, que nos proporcionan información inmejorable sobre el entramado callejero al desplegar una leyenda que ayudaba al espectador inexperto a identificar los principales enclaves, motivo de orgullo cívico y reflejo del triunfo civilizador occidental sobre la barbarie indígena. También se acudía a escenas galantes enmarcadas en un espacio natural idealizado, en donde los prósperos criollos efectuaban todas aquellas actividades aristocráticas que abonaban su distinción durante su cuantioso tiempo libre: paseos en carros por la Alameda, saraos, corridas de toros, convites, etc. La preferencia por la mitología revela que la cosmovisión occidental, entendida como todo un bagaje de conceptos y valores, constituía un referente común. En la centuria decimoctava la conquista desaparece de sus bastidores dando paso a un nutrido grupo de alegorías, relacionadas con las renovadas corrientes filosóficas, que fueron soporte ideal para desplegar un universo de formas y mensajes moralizantes cuya riqueza iconográfica colaboraban en prestigiar la morada de sus poseedores, identificándose, a veces, con los conceptos enseñados desde las hojas<sup>1323</sup>.

---

<sup>1322</sup> BAENA ZAPATERO, Alberto: “Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVIII, n° 350, 2015, pp. 173-188; p. 176.

<sup>1323</sup> Cfr.: CURIEL, Gustavo: “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico”, en *Viento Detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo: colección de biombos de los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya*. México, Asociación Carso A.C. y Museo Soumaya, 1999, pp. 9-32; pp. 20-22; BAENA ZAPATERO, Alberto: “Nueva España a través de sus biombos”, en *Orbis incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro García*, vol. 2. Huelva, Universidad de Huelva, 2007, pp. 441-449 y MARTÍNEZ DEL RIO, Marita: “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos” en *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*, cat. exp. México, Editorial del Equilibrista, 1994, pp. 133-150.

Los dos biombos sobre las “Cuatro partes del mundo” elaborados por Juan Correa permiten apreciar el seguimiento de estampas sueltas o de célebres libros. Asia, Europa, América y África, ataviados a la manera de los grabados de Gillaume de Gheyn sobre composición de Charles Le Brun, son enlazadas procesionalmente como parejas nupciales con sus cortejos aprovechando toda la superficie. El fragmento que decora el biombo de “Atalanta y Meleagro” (Miguel Cabrera, c.1750-1760), está extraído, en sus partes fundamentales, del capítulo de un volumen editado en Ámsterdam (1742), con pasajes de la “Metamorfosis”, titulado “el templo de las musas, donde están representadas las más ilustres fábulas de la Antigüedad”, obra de Michel Marolles y con estampas de Abraham Diepenbeeck y Bernard Picart (Figs. 88 y 89). Otro biombo de gran belleza colorista y riqueza vegetal es “las Musas”, de gran interés por utilizar en su confección una conocida estampa de Sadeler sobre original de Palma el Joven (san Sebastián)<sup>1324</sup>. La plasmación de “Las Artes Liberales” pone en conexión a los sectores pudientes con el crecimiento industrial propio del siglo de las luces mientras que el biombo de “Las naciones” indicaría cómo el interés por el conocimiento en la ilustración fue bidireccional, surgiendo en Nueva España la curiosidad por saber más del viejo continente<sup>1325</sup>.

Al margen de las mercancías que recalaron en México, una parte del cargamento asiático desembarcó en otros destinos de la mano del contrabando. A pesar de las prohibiciones sobre el intercambio inter-virreinal aprobadas en 1631, los inventarios informan, a través de sucintas descripciones, de cómo se había extendido esta clase de género por todo el continente (Quito, Córdoba, Santa Fe de Bogotá y Potosí) y permiten vislumbrar el complejo proceso de adopción, copia y reinterpretación por el que pasaron estos opulentos muebles<sup>1326</sup>. Su existencia en los ajuares limeños se relaciona con el resto de elementos exportados al Callao, incluida la cerámica y otras tipologías

<sup>1324</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito: “El ideario volante: la estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal”, en *Viento Detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo: colección de biombos de los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya*. México, Asociación Carso A.C. y Museo Soumaya, 1999, pp. 33-46; pp. 40-44.

<sup>1325</sup> MARTÍNEZ DEL RIO, Marita: “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores...”, *op. cit.*

<sup>1326</sup> BAENA ZAPATERO, Alberto: “El comercio de biombos en el Pacífico (1582-1785)” en *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*. Granada, Editorial Universitaria, 2014, pp. 155-170. En Colombia se conservan dos biombos con escenas costumbristas que fueron mandados pintar en 1738 por el capitán Fernando de Caycedo y Solabarrieta, corregidor de Chita, gobernador de Santiago de las Atalayas y alcalde de Santafé. Además, en la colección Rivero Lake de México existe otro biombo atribuido al taller de los pintores Figueroa, activos en Santafé de Bogotá durante el siglo XVIII. En Quito, María Salazar Betancurt guardaba un biombo de cama y el potosino D. Luis de Quintanilla (1775) tenía un “Beumbo que consta de seis lienzos o piezas de guadamesi”, véanse las pp. 168-170.



mobiliarias<sup>1327</sup>. Los biombos se encuentran situados normalmente en estrados y dormitorios pero también en otras habitaciones donde el protocolo social era menos severo. Los primeros, denominados “rodaestrados” y “arrimadores de estrado”, eran, por lo general, de poca altura, al contrario que los segundos, pensados para aislar los lechos de indiscretas miradas.



Fig. 88. *Las cuatro partes del mundo*, Juan Correa, finales del siglo XVII, Museo Soumaya



Fig. 89. *Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*, Miguel Cabrera, c. 1760-1763, Museo

<sup>1327</sup> “Veinte consolas de madera doradas con algunas tacitas de China”, “otro dicho [escritorio] mediano de China con su mesa”, “dos escritorios de China con chapas y bisagras de bronce de una vara de alto y poco más o menos y vara y quarta de largo lleno de papeles”, “dos tibores venturinos de China con boca de hierro”, “Una tinaja azul de China”, “una mesa pequeña de estrado de azafate negro de la China antigua” y “dos tibores de China con sus tapas de vara y media de alto en quinientos pesos los dos”. Véanse: AGN: *Inventario de bienes del marqués de Casteldosrius...*, op. cit., f. 1047v; *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo...*, op. cit., f. 32v; *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero...*, op. cit., f. 880v; *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup>. marquesa Magdalena de Villela...*, op. cit., f. 270; *Inventario de bienes de los marqueses de Torre Tagle...*, op. cit., f. 338v y *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero...*, op. cit., f. 465.

Los marqueses de Torre Tagle (1761-1762) conservaban en la cuadra de dormir “Un biombo de ocho ofas antiguo de pintura de este Reyno a diez y seis pesos”<sup>1328</sup>. Su escaso valor y la expresión “pintura de este Reyno” sugieren la práctica usual de incorporar al bastidor el estilo concreto de las escuelas locales. En cuanto a su precio es lógico pensar que el valor oscilara dependiendo de la calidad, materiales, procedencia y si constaban de una o dos vistas. No se puede olvidar la oportunidad económica que la demanda de este mueble brindaba a los artesanos regionales porque deshacerse de los gastos derivados del transporte y los intermediarios abarataba estos productos.

La mayoría se tasaban entre los cinco y treinta pesos y sólo en aquellos casos hechos al “remedo de maque” o de “maque fingido”, alcanzaban cifras entre los treinta y los cincuenta pesos, cifra, a veces, muy por debajo de los biombos asiáticos<sup>1329</sup>. En Lima, Gabriela Josefa de Orellana (1726), Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo (1726), el I marqués de Casa Montejo (1732), el I marqués de Santa María (1741), Mariana Ibáñez de Orellana (1767) y el I conde de Monteblanco (1764-1768) tenían biombos de múltiples facturas<sup>1330</sup>. Así, mientras la primera indica ser dueña de “un biombo de fábulas de diez puertas en cincuenta pesos”, seguramente elaborado en México, entre los bienes de Agustín de Salazar y Muñatones se registra “un biombo que se halla en el cuarto de dormir embutido en concha de perla en campo de carey con una tarja, cada hoja de sus fábulas de la China de buena pintura y vale mil doscientos pesos”<sup>1331</sup>. La presencia de tarjas puede referirse a escenas enmarcadas en este tipo de formas o a remates dorados de madera que les permitía obtener la altura deseada.

Al fin, fruto también de los activos intercambios comerciales entre Europa y los Reyes son algunos coches de caballos, presentes junto al menaje doméstico en los

---

<sup>1328</sup> AGN: *Inventario de bienes de los marqueses de...*, op. cit., f. 338v.

<sup>1329</sup> En 1680 el presbítero Nicolás de Vergara dejó a su muerte uno bien tratado, valorado en 30 pesos mientras que en 1694, Manuela Fernández de Velasco tenía otro del mismo tipo maltratado que fue apreciado en 10 pesos, junto a un ejemplar chino de 50 pesos. En los inventarios de algunos personajes es posible observar las diferencias de precio de los biombos mexicanos. En 1714 Juana de Medina y Gutiérrez registró: “Un rodaestrado remedo de maque dorado que se compone de doce tablas de bara y cuarto de alto nuevo avaluado en 50 pesos”, “otro rodaestrado pintura ordinaria que se compone de diez tablas pintado de montería avaluado en 20 pesos”, “Un biombo de cama de doce tablas de un az, con una fábula avaluado en 20 pesos”. Cfr.: BAENA ZAPATERO, Alberto: “Apuntes sobre la elaboración de biombos...”, op. cit., p. 176, nota 11.

<sup>1330</sup> AGN: *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo...*, op. cit., f. 34v; *Inventario de bienes del I marqués de Casa...*, op. cit., f. 627v; *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, op. cit., f. 489 e *Inventario de bienes de Mariana Ibáñez de Orellana...*, op. cit., f. 185. Para los dos restantes (Gabriela Josefa de Azaña y el I conde de Monteblanco) véase la siguiente nota.

<sup>1331</sup> AGN: *Tasación de bienes de Gabriela Josefa de Azaña...*, op. cit., f. 416 e *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones...*, op. cit., ff. 1035-1035v.

protocolos notariales. En este sentido, se han localizado dos ricos ejemplares entre las posesiones del I marqués de Casa-Concha (1742), quien ostentó “un coche de caballos antiguo con sus estribos que está en la cochera, de Francia a seiscientos pesos” y las de los condes de Vistaflorida (1791), dueños de “un cupé de moda dorado bien tratado con sus tiros y avíos correspondientes en setecientos pesos”<sup>1332</sup>. El propio urbanismo de la ciudad del Rímac se había ya adaptado a la circulación de carruajes en la Alameda de los Descalzos, auspiciada por el virrey marqués de Montesclaros, que sirvió en los siglos XVII y XVIII de regularizado y habitual circuito de las calesas como evoca la descripción que ofrece el “Voyage de Maseille à Lima” (1720), cuya autoría no es segura y donde se comenta que: “las carrozas y sillas se pasean por centenares al atardecer y es el lugar de encuentro de la gente distinguida de la ciudad, de curiosos y extranjeros. Los amantes cortejan a sus amadas y se considera una honra seguir las a pie apoyados en la portezuela de sus coches”<sup>1333</sup>. Las alamedas y los paseos derivaron en auténticos escaparates sociales de los coches que, una vez institucionalizados, fueron tenidos en cuenta en la evolución del entramado callejero, transformándose en uno de los principales símbolos de la capital del virreinato meridional durante la Edad Moderna<sup>1334</sup>. Efectivamente, sus ocupantes podían ver la realidad circundante desde una

---

<sup>1332</sup> AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha y Salvatierra...*, op. cit., f. 102 e *Inventario de los condes de Vistaflorida...*, op. cit., f. 795.

<sup>1333</sup> PORRAS BARRENECHEA, Raúl: *Pequeña antología de Lima: (1535-1935): lisonja y vejamen de la Ciudad de los Reyes del Perú, cronistas, viajeros y poetas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1935, p. 343. Para la carrocería peruana del siglo XVII consúltese: LOHMANN VILLENA, Guillermo: “De coches, carrozas y calesas en Lima en el siglo XVII: una aproximación”, *Revista del AGN*, nº 14, 1996, pp. 111-157 y LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro: “Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700”, en *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 269- 291. Sobre la Alameda de los Descalzos fray Buena Ventura de Salinas, poco después de acabarse, la describe diciendo que tenía siete calles, entre ellas tres principales por las que podían transitar hasta seis carrozas. En el siglo XVIII fue reformada y se dividió en cinco calles, de las que la central y las de los extremos se reservaron para los coches mientras que las otras dos para peatones. DURÁN MONTERO, María Antonia: “La Alameda de los Descalzos de Lima y su relación con las de Hércules de Sevilla y la del Prado de Valladolid”, en *Andalucía y América en el siglo XVII, Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, t. 2. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, pp. 171-182. Un nuevo paseo se proyectó en 1736, cuando el virrey marqués de Villagarcía, D. José Antonio de Mendoza y Caamaño. planificó la alameda de Acho, al borde del río, si bien el circo taúrico homónimo no se edificó hasta 1766, bajo el gobierno del virrey Amat, que a su vez renovó en 1773 esta alameda. Véase: CANTUARIAS ACOSTA, Ricardo: “El transporte en Lima: del Virreinato a la República”, *BIRA*, nº 25, 1998, pp. 107-129; pp. 111.

<sup>1334</sup> La primera carroza que rodó en Lima fue la del virrey marqués de Cañete, D. Andrés Hurtado de Mendoza, en 1566. Se emplearon incluso de habitación cuando el palacio de gobierno quedó arruinado por los seísmos. En 1678 el conde de Castelar, D. Baltasar de la Cueva Enríquez y su esposa, debieron pernoctar en unos de los carruajes de servicio y la historia se repitió en 1687 con el duque de la Palata, D. Melchor de Navarra y Rocafull cuando otro siniestro análogo inhabilitó el palacio virreinal, probando que debieron ser vehículos cómodos. Asimismo, el inventario palatino de 1710 detalla que el marqués de Castaldosrús guardaba en las cocheras: “un coche bordado con seis guarniciones, dos sillas y dos frenos, un forlón con sus guarniciones, dos frenos y dos sillas; y su cobija de cotenzié; otro coche carmesí con sus guarniciones, sin frenos; una silla de posta (coche ligero de viaje) con sus guarniciones, sillas y freno;

cierta altura, mientras observaban a aquellos desdichados que sólo tenían la opción de transitar a pie por el mundo (Fig. 90).



Fig. 90. *Cortejo de carrozas en la plaza de una ciudad imaginaria*, anónimo, c. 1630, Museo Soumaya

Las referencias gráficas evidencian este crecimiento exponencial. Por ejemplo, en la “Vista de la plaza mayor de Lima” (Fig. 91) se contabilizan tres coches de los que cabe señalar varios elementos significativos. En primer lugar, todo parece indicar que en su interior descansan féminas, lo que prueba la asociación que hubo entre el carruaje y la mujer, igual que se asociaba al varón con la monta, reminiscencia del viejo ideal caballeresco medieval. Las calesas pintadas muestran las características básicas que más tarde evolucionarían de muy diferentes formas, como las cajas, que apuntan su clásica configuración trapezoidal, sus tejadillos abombados o su carácter cerrado. Los vehículos, siempre con las ruedas menores para ganar en maniobrabilidad carecen aún de pescante por lo que eran conducidos por el cochero sobre uno de los caballos. El sistema de suspensión se hacía mediante sopandas, correas de cuero de las que colgaban las cajas de forma que al ir suspendidas sus viajeros evitaban las irregularidades del terreno<sup>1335</sup>.

---

cuatro sillas de recado muy viejas con sus frenos, un coche de cámara, con dos guarniciones y frenos; un carretón con su silla, un arca de cebada vacía, un tornillo de alzar coche (hoy gata), un tiro de seis mulas; otras seis mulas sueltas y el caballo blanco que montaba Su Excelencia, total de coches 9 (sin el carretón), y doce mulas de tiro con un corcel”. *Ibid.*, pp. 108-110.

<sup>1335</sup> RECIO MIR, Álvaro: “La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial...”, *op. cit.*, pp. 519-520.



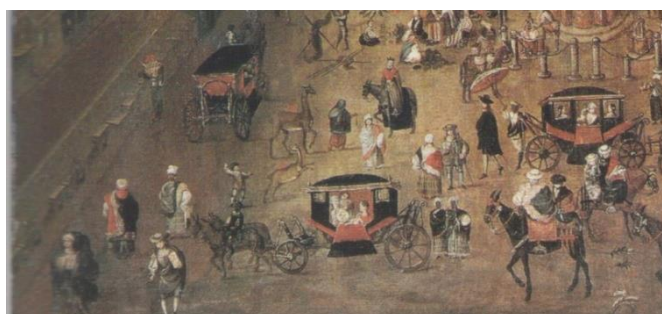


Fig. 91. *La plaza mayor de Lima en 1680*, anónimo, 1680, Museo de América de Madrid

También son interesantes dos vistas de Lima ejecutadas por Fernando Brambila (c. 1790). Una es de la capital desde el paseo de los Amacaes, donde unos jóvenes se disponen a pasar la tarde, y la otra es del Paseo del Agua<sup>1336</sup> (Fig. 92). Finalmente, se trae a colación una pintura mural fechada a finales del siglo XVIII, atribuida a Tadeo Escalante que embellece la sala capitular del convento de Santa Catalina de Siena (Cuzco) y encabeza un ciclo dedicado a los “Placeres mundanos”. A pesar del abocetamiento de la imagen se distingue que su interior está ocupado por una pareja que aludiría, tal vez, a una escena galante. Resulta llamativo el completo cuerpo de servidores, con un jinete que abre el paso, el cochero que guía desde el pescante, dos

<sup>1336</sup> RECIO MIR, Álvaro: “Alamedas, paseos y carruajes: función y significación social...”, *op. cit.*, p. 536.

lacayos de puerta en el pulpillo y un lacayo de pie tras el vehículo, atestiguando que desplazarse en coche suponía, sin duda, uno de los placeres mundanos de la época<sup>1337</sup>.



Fig. 92. *Paseo de Aguas*, Fernando Brambila, c. 1793, Madrid, Museo Naval

El siglo XVIII conoció las grandes carrozas cubiertas con profusas molduras talladas y doradas, ornadas con tableros pintados, a menudo, con temas mitológicos o alegóricos, y vestidas interiormente con ricos terciopelos. En la segunda mitad de la centuria se sucedieron las innovaciones, en cuanto a la suspensión, con la incorporación de los resortes de muelles, las ruedas que añaden las llantas de una pieza fijada en caliente y la disminución del volumen en los juegos que permitió una mayor elegancia formal, a la vez que facilitaba el giro de las ruedas delanteras. En consecuencia, este ambiente de elevada ostentación motivó la publicación en 1785 de las pragmáticas reales destinadas a prohibir los excesos y a separar a la Casa Real de los súbditos, reservando a la realeza los tiros de más de dos caballos y su importación. Igualmente, crecieron en la corte española los gremios de maestros de coches y guarniciones. “Los primeros mantuvieron una larga polémica con el Gobierno sobre la instalación, en la

<sup>1337</sup> RECIO MIR, Álvaro: “La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial...”, *op. cit.*, pp. 521-522.

Corte, de maestros extranjeros, autorizada por Real Cédula de 30 de Abril de 1772, en la que se añadía, al corporativismo innato a la organización gremial tradicional, un sentimiento generalizado de infravaloración respecto a las importaciones procedentes del extranjero, y en particular, de Londres y París”<sup>1338</sup>.

En Lima, poco se sabe acerca del proceso constructivo de los coches y los aspectos gremiales de la profesión, si bien existen referencias que evidencian un reglamentado proceso de aprendizaje. Así, en 1621 el mestizo natural de Cajamarca Juan Ruiz inició su aprendizaje en el taller limeño del maestro Castañeda, firmando un contrato de cuatro años “hasta que salga perfecto oficial”. Por otro lado, el número de maestros carroceros creció hasta los veinticinco en 1775, cifra que contrasta con los dos documentados en 1620<sup>1339</sup>. Sobre el funcionamiento del gremio, el investigador Recio Mir publicó un memorial (1778) dirigido al alcalde de Lima y redactado por D. Esteban Fernández Baisán, maestro mayor del gremio de carroceros, quien al parecer había logrado un papel preponderante en la profesión monopolizando la distribución de la madera. A lo largo del texto se aspiraba a producir piezas de una mayor perfección, salir de la situación de fraude en la que se hallaba sumida la profesión y contar con mejores trabajadores. Para lograr todo ello el referido Fernández Baisán concretaba que sólo los maestros acreditados mediante cara de examen podían abrir talleres y ejercer, norma básica que en los Reyes no se cumplía lo que generó una producción clandestina a gran escala pero de ínfima calidad<sup>1340</sup>.

Quizás esto contextualice los comentarios ciertamente hiperbólicos de Jorge Juan y Antonio de Ulloa en la década de los cuarenta, que llegaron a apuntar la existencia de hasta seis mil: “Los limeños para el exterior aparato y comodidad usan de coches los de mayor distinción y conveniencias, y de calesas los que no tienen precisión de hacer tanto costo. Las calesas, carruaje muy común en Lima, tiradas por una mula con un cochero, no tienen más que 2 ruedas y una caja cerrada con asientos a las 2 testeras, capaces para 4 personas, la hechura es muy airosa y el todo de ellas es de un costo exorbitante, pues llegan a valer de 800 a mil pesos, cuéntase de 5 a 6 mil de ellas,

---

<sup>1338</sup> GALÁN DOMINGO, Eduardo: “De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional”, *Arbor*, vol. CLXIX, n° 665, 2001, pp. 221-238; pp. 229-230.

<sup>1339</sup> RECIO MIR, Álvaro: “La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial...”, *op. cit.*, p. 520.

<sup>1340</sup> *Ibíd.*, pp. 523-524. A lo largo del memorial se aspiraba a concretar un sistema mensual de visitas al taller de carácter técnico y fiscal y prohibir la entrada en el gremio de los profesionales que trabajaran al margen del mismo en casas particulares. Las medidas no supusieron un cambio significativo y forzó la desintegración gremial a comienzos del siglo XIX.



y los coches aunque no corresponden a las calesas en número, no dejan de ser bastantes”<sup>1341</sup>. Contemporánea a estas apreciaciones es la carroza del marqués de Torre Tagle, de anónima factura limeña, conservada en el palacio homónimo. Se trata de una berlina *coupé*, con pescante y pulpillo que destaca por sus pinturas de carácter heráldico. El tono azul de la caja es combinado con el dorado de los fileteados y con el rojo de las vigas y trenes, ornamentados éstos con rica labor de talla<sup>1342</sup> (Fig. 93).



Fig. 93. *Berlina coupé*, c. 1740, Palacio de Torre Tagle

Los ejemplares mencionados en páginas anteriores debieron responder a un modelo similar aunque uno de ellos de factura “antigua”, podría corresponder a finales del siglo XVII, años en los que el *coupé* empieza a fabricarse en Francia, tomando de referencia las berlinas. En este sentido, el diseño corresponde al de un carruaje completamente cubierto de cuatro ruedas, manejado por cochero, con un asiento de dos plazas, una pareja de puertas laterales con estribos para facilitar el acceso a la caja central recortada en la mitad anterior y, en ocasiones, una bigotera o trasportín rebatible de reducidas dimensiones. Al valorarse en seiscientos y setecientos pesos es posible que admitieran cuatro plazas con la parte anterior cerrada por tres vidrios, uno cuadrado central y dos estrechos a los lados, o por un solo cristal curvo (*Gran Coupé*).

Nada se siguieron, al parecer, las normas contra el lujo emitidas por el virrey conde de Castellar (1678) y el conde de la Monclova (1693), ya que según un testigo

<sup>1341</sup> CANTUARIAS ACOSTA, Ricardo: “El transporte en Lima: del Virreinato...”, *op. cit.*, p. 111.

<sup>1342</sup> RECIO MIR, Álvaro: “La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial...”, *op. cit.*, p. 521 y WUFFARDEN, Luis Eduardo y TORO, Guido: *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio...*, *op. cit.*, pp. 25-26.



finisecular, D. Felipe Bauzá, marino español de la expedición Malaspina, circulaban hacia 1790 unas dos mil calesas, un alto porcentaje de clase berlina *coupé*, apoyando las hipótesis: “Para que nada falte a la decencia y ostentación con que procuran portarse las familias más distinguidas de aquella capital, usan también coche a la europea; pero la mayor parte se sirve de calesas, que se diferencian de las nuestras en que su caja es cerrada, con asientos en ambos testeros a la manera de berlinas (...). Confúndese frecuentemente el artesano con el poderoso; cada uno procura igualar al de más alta jerarquía; y como es consiguiente, cuando el lujo ha subido a tan alto punto, reina mucho el capricho en esta clase de diversión. Se tiene por indecoroso presentarse a pie en el paseo, y muchas personas se ven obligadas a mantener calesa por no apartarse de los principios de opinión. Así que se consideran en Lima, por un cálculo juicioso, más de dos mil carruajes de esta clase”<sup>1343</sup>.

Cambiando de tercio e ingresando nuevamente en los interiores domésticos, en Lima dieciochesca los cuadros se dispusieron con arreglo a un determinado orden. Situarlos en habitaciones concretas habla de la alta consideración que ciertos ejemplares tenían por parte de los propietarios, obedeciendo su distribución a un propósito. Es plausible pensar que en los Reyes se abogara por un cierto mimetismo con los usos de la élite europea seiscentista, presente en las casas señoriales. Así pues, las obras de arte ocuparían todos los paños de pared disponibles, adoptando una disposición en tapiz, por encima de los arrimaderos y hasta el techo, entre los vanos y sobre ellos. Interactuarían con el resto del mobiliario para reforzar la impresión de magnificencia y refinamiento, buscando afinidades estilísticas o siguiendo un criterio puramente decorativo, con ciertas prevenciones como que las representaciones de peor calidad ocuparan los sectores menos iluminados<sup>1344</sup>.

Los escasos documentos gráficos tomados de grabados y pinturas contienen claves cuyo estudio y sistematización sirve de ciencia auxiliar para la investigación histórica y artística. Véase, “Los tres músicos” (Velázquez, c. 1616-1621), “La familia del artista” de Martínez del Mazo (1665), la “Educación de santa Teresa” (Juan García de Miranda, 1735) y el conocido “Interior madrileño, grabado por José García Hidalgo

---

<sup>1343</sup> CANTUARIAS ACOSTA, Ricardo: “El transporte en Lima: del Virreinato...”, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>1344</sup> LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Reflexiones sobre el gusto en...”, *op. cit.*, p. 36 y ARBETETA MIRA, Leticia: “Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus”, en *Casas señoriales y Palacios de Navarra, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4. Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 9-38; pp. 17-19.

(Figs. 94 y 95). Fuera de España, puede acudirse a la serie “Casamiento a la moda” (William Hogarth, 1743-1765), los llamados ciclos de castas que presenta escenas irónicas sobre el mestizaje racial ambientado en hogares de todo tipo y algunas plasmaciones aisladas, por ejemplo, “Rosa examinada por el inquisidor dominico Juan de Lorenzana y el doctor Juan del Castillo en presencia de María de Oliva, madre de la santa y María de Uzátegui” (Figs. 96, 97 y 98).



Fig. 94. *La educación de santa Teresa*, Juan García de Miranda, 1735, Museo Nacional del Prado

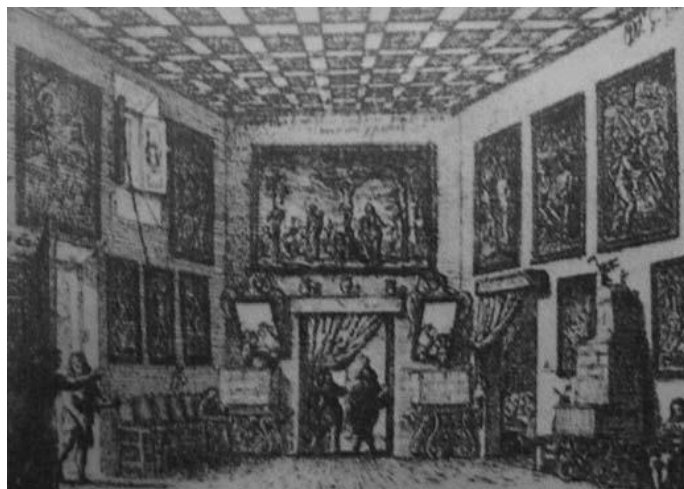


Fig. 95. *Interior madrileño*, José García Hidalgo, siglo XVII



Fig. 96. *El contrato de boda*, William Hogarth, 1743-1765, National Gallery, Londres



Fig. 97. *De albina y español nace torna atrás*, anónimo, c. 1785-1790, Ciudad de México, colección particular



Fig. 98. *Rosa examinada por el inquisidor dominico Juan de Lorenzana y el doctor Juan del Castillo en presencia de María de Oliva, madre de la santa y María de Uzátegui*, anónimo, siglo XVIII, Monasterio de Santa Rosa, Santiago de Chile

Que el abigarramiento y la mescolanza de lienzos de la más diversa cronología y naturaleza era nota común, hasta en el siglo siguiente, se demuestra en dos juicios expresados por el viajero británico William Beckford durante su estancia en Madrid. En el primero, con motivo de una visita a la vivienda de Juan Peryra Pacheco (c. 1724-1809), consejero de Estado, lamenta que “los apartamentos de Pacheco semejan una casa de subastas, pequeños, bajos, y dispuestos con pinturas no muy hábilmente escogidas”. En el segundo caso declara su descontento ante la decoración del Palacio de Aranjuez (1795), indicando que las pinturas estaban distribuidas “como en los dormitorios de un subastador”<sup>1345</sup>. Se planteaba, en definitiva, un concepto de visualización global en el que de forma simétrica y alrededor de un eje central vertical se encajarían las piezas, generando un efecto abrumador y extraño para el espectador contemporáneo, acostumbrado a un sistema de percepción restringido propio de la dinámica museística actual que persigue ordenamientos pedagógicos en base a la cronología, escuelas y autores. Si bien es cierto que las series solían estar juntas o las parejas enfrentadas para reforzar su sentido narrativo, primaba el efecto de conjunto por encima del escrutinio de las partes<sup>1346</sup>.

La sala, habitación cómoda, de grandes dimensiones y preparada para acoger un importante número de actos (comidas, reuniones, bailes... etc.) solía situarse al fondo del patio principal. Como lugar de recibo era donde se mostraban qué lugar se ocupaba en la sociedad y los valores familiares mediante la ubicación de los cuadros más valiosos. Allí localizamos los retratos reales, familiares, los asuntos mitológicos y vetero-testamentarios de consideración, series completas de Cristo o la Virgen, o algún episodio relevante de su vida, y algún santo protector al que rindiera intenso culto el morador. El I marqués de Casa Montejó (1732) albergó “dos lienzos pequeños de Judith y David de medio cuerpo”, acompañando a “seis lienzos de los santos doctores”, un crucificado y cinco efigies, entre ellas un lienzo en pequeño formato de Carlos II y otra pareja de “la Casa de Francia”, confesando la lealtad y cercanía de su linaje a los dos regímenes<sup>1347</sup>.

---

<sup>1345</sup> URRIAGLI SERRANO, Diana: “Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 239-256; p. 246.

<sup>1346</sup> MARTÍN TORRES, María Teresa: “El nacimiento del museo moderno en el siglo XVIII”, en *En torno al Barroco: miradas múltiples*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007, pp. 239-262; pp. 245 y ss.

<sup>1347</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués de...*, op. cit., f. 622.

Los marqueses de Torre Tagle (1761-1762) especifican “ocho lienzos de profetas de Pintura del Reyno de más de dos varas al parecer y dos grandes de devoción que caen sobre las puertas de las cuadras del estrado y de dormir”<sup>1348</sup>. En el primer caso, “la pintura del Reyno” podría aludir a composiciones de factura local, mientras que la otra pareja de gran formato debió gozar de consideración por parte de los moradores al colocarse en zonas de frecuente tránsito hacia recintos igualmente significativos. Pablo de Matute (1790) guardó en la sala hasta treinta y tres ejemplares, el núcleo temático de su colección que incluía advocaciones de santos, una vida de Jesús, países, “cuatro liencecitos de cabezas pequeñas”, quizás reuniendo a mártires decapitados como san Pablo, protector del particular, san Juan Bautista o san Isidoro, y un “lienzo grande con marco dorado de la Asunción”, el único enmarcado por ser seguramente la obra principal<sup>1349</sup>. Al fin, Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) poseyó “doze cuadros de medio cuerpo de los doce apóstoles” y “un cuadro mediano de San José con el niño en los brazos”<sup>1350</sup>.

Debido a la pluralidad de intereses que en ella se manifestaba lo laico y las manifestaciones extranjeras parecen emerger con vitalidad, para aportar un matiz diferenciador. Así se entiende que María de Oyague (1719) poseyera “veinte lienzos de pintura de España en la sala de estar”, el I marqués de Casa Montejo (1732) “nueve países floreros”, los marqueses de Torre Tagle (1761-1762) “siete payses de casería de Pintura de España, quatro iguales, más dos pequeños también de pintura de España” y Pedro José Bravo del Ribero (1786) una imagen “maestra” de Judith, un retrato de Felipe V “Pincel de Le Brun”, un San Pedro “pintura del Cuzco”, San Antonio Abad, San Simeón y otro del “Nacimiento”<sup>1351</sup>.

Interesante son las posesiones del I conde del Valle de Oselle (1757), dueño de “dieciséis lienzos entre grandes y pequeños de pintura de Flandes” y, especialmente, de “once lienzos del Griego” (¿El Greco?), de los que lamentamos desconocer los motivos pintados<sup>1352</sup>. A la hora de elaborar estudios con fuentes documentales sobre el

<sup>1348</sup> AGN: *Inventario de bienes de los marqueses de Torre...*, op. cit., f. 341.

<sup>1349</sup> AGN: *Autos seguidos por Bartolomé Matute, albacea, tenedor de bienes...*, op. cit., f. 31.

<sup>1350</sup> AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal Francisco...*, op. cit., f. 1.

<sup>1351</sup> AGN: *Inventario de bienes de María de Oyague...*, op. cit., f. 97v; *Inventario de bienes del I marqués...*, op. cit., f. 622; *Inventario de bienes de los marqueses de Torre...*, op. cit., f. 341 y *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo...*, op. cit., f. 463v.

<sup>1352</sup> AGN: *Inventario de bienes del I conde del Valle...*, op. cit., f. 455v. El general y licenciado Álvaro de Navia Bolaño, natural de la villa de Navía (Asturias), tuvo por padres al capitán D. Álvaro de Navia, nacido en 1653, y Doña María Lorenza de Castro, igualmente de origen peninsular (Noceda, Lugo).

patrimonio de la elite conviene ser cautos y no aceptar categóricamente las autorías durante el rastreo porque la frontera entre copia y original, así como su valoración, no estaba tan claramente diferenciada como en la actualidad. Los tratadistas recomendaban a los creadores noveles efectuar copias para perfeccionar el oficio, pues con dicha actividad se emulaba a los grandes maestros, manifestando las dificultades inherentes al proceso creador.

Durante el Manierismo existió la noción de que la idea es anterior a la obra creada y que perdura subyacente en ella al ser un hallazgo mental del artífice, inspirado en la perfección divina. Por consiguiente, era admisible que la idea original pudiera ser recreada en diferentes modelos técnicos o por una acertada repetición. Esto es lo que sucedió con el arte de la stampa porque, si bien, tales imágenes no solían ser producidas por grandes artistas, “la habilidad desplegada en captar un hálito del original y de reinterpretar las obras maestras, les otorgó a las composiciones grabadas el mérito de ser reconocidas como un medio de difusión que recuperaba para los usuarios la idea y el sentido más profundo de las obras famosas”<sup>1353</sup>. Por otro lado, no era insólito exagerar con las atribuciones debido a los pocos estudios que se habían realizado hasta la fecha en la Historia del Arte. En este sentido, pensamos que se traten de versiones imitando el estilo de El Greco, si se refiere al mismo, más que originales, apropiándose Álvaro de Navia de cuadros que gozaban de cierto reconocimiento debido a su posible autor.

---

Nuestro personaje ejerció en la península como consejero Real en el Supremo de Indias, a continuación como oidor de la Real Audiencia de Charcas (1705), desempeñándose positivamente pues fue promovido a Lima (1709) para trabajar de Presidente de alcaldes. En la Ciudad de los Reyes, una vez investido caballero de Santiago (1705), vivió hasta el fin de sus días, uniéndose primero a la dama criolla, Dña. Jerónima Micaela González, en 1707, y, en segundo lugar, con Dña. Isabel María Rufina Spínola (1705-1773), hija de D. Nuno de Spínola, gaditano y caballero de Alcántara (1656) y Juana María Pardo de Figueroa. Por los servicios prestados a la corona recibió el condado del Valle de Oselle, otorgado mediante Real Decreto en agosto de 1750 por Fernando VI. LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de...*, op. cit., pp. 80-81; MARURI VILLANUEVA, Ramón: “Poder con poder se paga: títulos nobiliarios beneficiados en Indias (1681-1821)”, *Revista de Indias*, vol. LXIX, n° 246, 2009, pp. 207-240; p. 215 y GONZÁLEZ DE POSADA, Carlos: *Memorias históricas del principado de Asturias y obispado de Oviedo*, tomo I. Tarragona, licencia de Pedro Canals, 1794, p. 383. Sabemos por un expediente de información y licencia de pasajero conservado en el Archivo General de Indias que pasó a Charcas en mayo de 1705, junto a sus criados, Juan García de la Tejera, originario de Santecilla e hijo de Pedro García de la Tejera y de María de la Sierra; y Antonio de Llano Villamil, natural del Puerto de Vega (Obispado de Oviedo), hijo de Tomás de Llano Villamil y de Antonia López del Río. AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Álvaro Navia Bolaño y Moscoso*. Contratación, leg. 5641, n° 44, s.f.

<sup>1353</sup> STASTNY MOSBERG, Francisco: “Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. I. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2013, pp. 351-378, véase el apartado tres.



Apuntábamos anteriormente la influyente labor de Manuel de Mollinedo y Angulo, coleccionista y mecenas, en la difusión de la escuela española y flamenca en el virreinato peruano. Su pinacoteca, en concreto, albergó dos piezas de El Greco, que debió adquirir durante su desempeño como cura y examinador sinodal del arzobispado de Toledo. Bajo esta tesitura de lógica difusión artística compartida entre territorios de la monarquía española, se sitúa una “adoración de los pastores” del Greco, según Teresa Gisbert, hallado en el Colegio de las Hermanas de la Inmaculada Concepción para el Servicio Doméstico, ex Hospital de San Andrés de Lima<sup>1354</sup>. Igualmente, en el Convento de la Visitación de Nuestra Señora de las Mercedes (Cuzco) se conserva una versión del “Entierro del Conde de Orgaz”, de modesta calidad y demostrativo de la resonancia social de este hecho milagroso en maestros de posteriores generaciones (Fig. 99)<sup>1355</sup>. Podemos citar, a modo de ejemplo, el lienzo de Miguel Jacinto Meléndez (1679-1734) y Andrés de la Calleja (1705-1785), exponentes del arte Barroco español del siglo XVIII (Fig. 100).

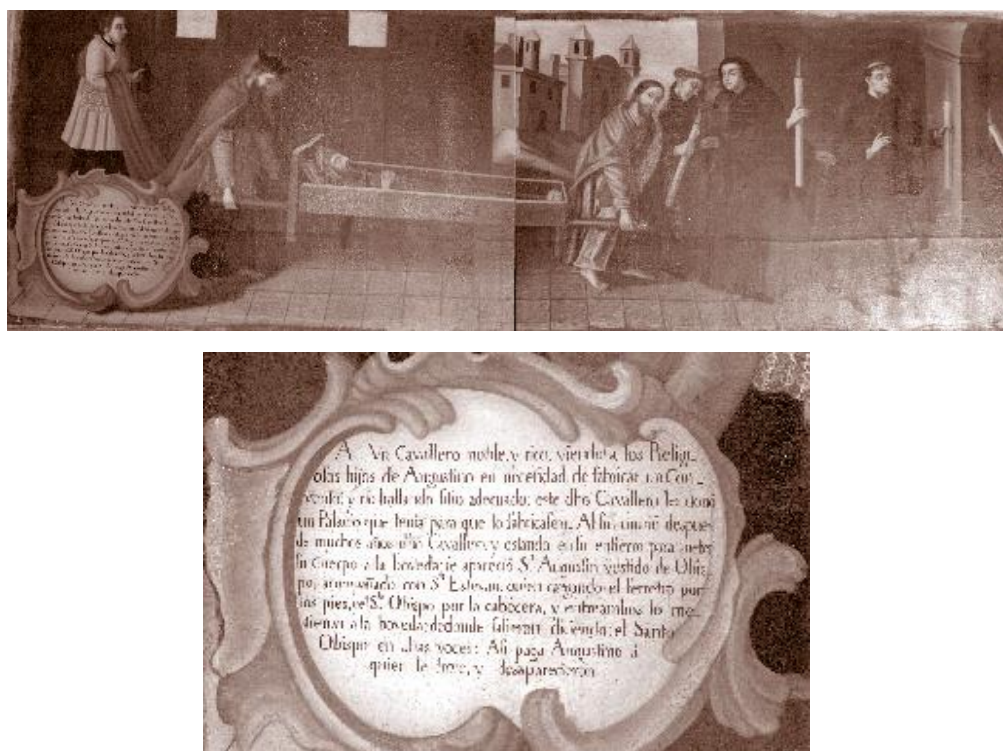


Fig. 99. *El entierro del Conde de Orgaz*, anónimo cuzqueño, siglo XVIII, Convento de la Merced (Cuzco)

<sup>1354</sup> MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Un cuadro del Greco en Lima”, *Archivo Español de Arte*, vol. 43, n° 169, 1970, pp. 87-89.

<sup>1355</sup> ÁVILA VIVAR, Mario: “Acerca de un cuadro del Entierro del Conde de Orgaz en el Cuzco (Perú)”, *Revista Archivo Secreto*, n° 4, 2008, pp. 89-93.



Fig. 100. *El entierro del Conde de Orgaz*, Miguel Jacinto Meléndez y Andrés de la Calleja, 1734, Museo Nacional del Prado

Quizás los ejemplos localizados, integrasen un apostolado incompleto, motivo trabajado por el genial pintor cretense y algunos miembros de su taller en varias oportunidades. Como antecedentes habría que citar su capacidad para el retrato, a cuya intensidad expresiva y extraordinaria simbiosis entre el color veneciano y el diseño romano, se une la energía anímica que derrochan, resultando en instantáneas de evidentes refinamientos psicológicos (...) “y en el que la sobriedad en el vestir de los efigiados se ve desmentida por su aire de afectación, y a veces, por su distanciamiento un tanto altanero”<sup>1356</sup>. El impacto visual se repite en la producción más difundida de su etapa final: la representación de los apóstoles, seis a la derecha y otros seis a la izquierda, dirigiendo su vista hacia la imagen central del Salvador, estableciendo un diálogo como colegio apostólico plenamente constituido.

Esta representación colectiva recupera imágenes tempranas del Cristianismo como la de los sarcófagos paleocristianos, que con el paso de los años ornamentarían las predelas de los retablos. En el siglo XV fue en el mundo de la stampa flamenca y alemana donde se hizo típica la representación seriada de los apóstoles, continuándose durante las centurias precedentes. Los apostolados más importantes concebidos son los que se conservan en Toledo, Catedral y Museo del Greco, siendo de mayor calidad éste último, aun existiendo participación del taller<sup>1357</sup>. Igualmente reseñables son el grupo de

<sup>1356</sup> ÁLVAREZ LOPERA, José: “Los retratos del Greco”, en *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 120-145; p. 125.

<sup>1357</sup> RUIZ GÓMEZ, Leticia: “Galería de «retratos» del Greco: Los apostolados” en *El Greco: Los apóstoles. Santos y «locos de Dios»*, cat. exp. Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 85-98; p. 88.



doce lienzos en el Museo de Bellas Artes de Asturias (1608-1614), entre otros (Fig. 101)<sup>1358</sup>. Son imágenes colosales e idealizadas de canon alargado, de un tamaño superior al del busto prolongado, rebosantes de energía y con rostros cargados de trascendencia y gravedad. Iconográficamente se mantiene un equilibrio entre tradición e invención personal. Así pues, la figura frontal de Cristo bendice con el globo terráqueo en primer término, remitiendo a modos bizantinos, mientras que sus seguidores, de medio cuerpo, se recortan sobre fondos neutros, ataviados con túnica y manto. La tradición medieval que se apoyaba en los relatos legendarios de Pseudo Abdías, recogidos en las páginas de la “Leyenda Dorada”, configuró los atributos representativos de cada apóstol, referidos especialmente a episodios de su martirio. La pincelada corta y la pulcritud de detalle en las manos son características de un estilo que alcanzó altas cotas de refinamiento en un momento especialmente afortunado<sup>1359</sup>.

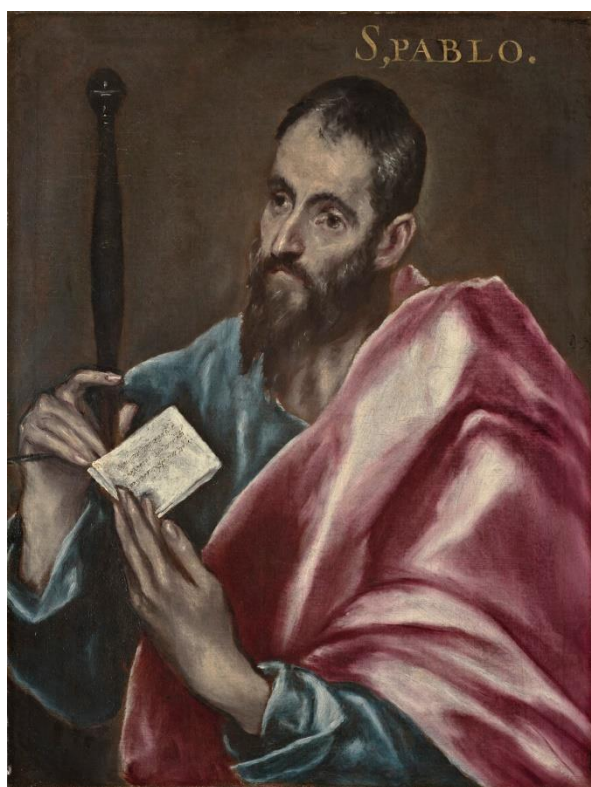


Fig. 101. *San Pablo*, El Greco, c. 1590, Museo Nacional de Escultura (Valladolid)

<sup>1358</sup> Aparte existiría otro apostolado conocido durante la guerra civil en el pueblo de Almadrones (Guadalajara) que se dispersó por diversos puntos de la geografía mundial. De él se conservan cuatro obras en el Museo Nacional del Prado (Madrid) y el resto de los apóstoles en colecciones particulares y museos en los Estados Unidos. Este apostolado tendría idéntico formato que el de Oviedo. Se sabe de uno que estuvo completo en el siglo XIX en la colección del canónigo sevillano López Cepero y luego en el siglo XX en la colección Henke en la capital hispalense. Pero se dispersó y vendió por el galerista americano Mr. Seligman de Nueva York.

<sup>1359</sup> RUIZ GÓMEZ, Leticia: “Galería de «retratos»...”, *op. cit.*, p. 88 y ss.

Fernando Marías afirma que la legibilidad se caracterizaba más por la visión de conjunto que por su mera sucesión, primando la idea de intercambiabilidad según intereses particulares: “una de estas soluciones sería que seis apóstoles tuvieran que mirar a nuestra derecha (...) y otros seis hacia nuestra izquierda (...); los dos sextetos se organizarían de acuerdo con su propio lenguaje corporal, sus cuerpos y cabezas escorzadas, de forma que los más laterales presentaran una imagen de perfil girando hacia los tres cuartos a medida que se aproximaban al Salvador (...). Otra opción podría haber sido la construcción de parejas que dialogaran entre sí, al margen de su composición in crescendo hacia Cristo. No obstante, ninguna de estas soluciones, como otras que se han intentado, resulta plenamente satisfactoria, por lo que la idea de su intercambiabilidad de posición vuelve a surgir como característica propia de sus series, y en las que el orden podía venir dado por una decisión de quien tuviera que colgar los doce lienzos, aun excluyendo siempre a Pedro y Pablo”<sup>1360</sup>. Por la forma de abordarlo en el inventario, como un conjunto de once y no concretando pormenorizadamente, da la sensación de que debieron ir juntos, independientemente del tema.

Una variante de la sala, poco frecuente en las escrituras, es la “sala del dosel”. En España a veces el habitáculo constaba de estrado y dosel, convirtiéndose en capilla privada para algunas celebraciones y solemnidades. Podría pensarse que no tuviera ninguna característica especial en cuanto a arquitectura se refiere, pues sería su contenido mueble lo que lo transformaría en un cuarto destacado. En México solía existir un salón en la planta noble de las grandes residencias donde se disponía el dosel presidido por un retrato del monarca contemporáneo<sup>1361</sup>. En Lima también a juzgar por la tasación del I conde de Montebanco (1764-1768), donde se distingue entre la sala, decorada con una serie de los doce meses del año “escuela de Bazan”, seis países con laureles más uno de Abraham, dos reducidos de Aníbal, otro de navíos, un lienzo del samaritano y siete floreros, y “la pieza del dosel”, compuesta de un retrato de Carlos III, otro de un loco llamado Javier que explicaba “distintos pasos de historia sagrada hasta Cristo”, todos ejecutados por Lozano<sup>1362</sup>.

---

<sup>1360</sup> MARÍAS, Fernando: “Los apóstoles del Greco entre ayer y hoy: de modelos ejemplares a «locos de Dios»” en *El Greco: Los apóstoles. Santos y «locos de Dios»*, cat. exp. Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 15-51; pp. 24-26.

<sup>1361</sup> CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, op. cit., pp. 193-194.

<sup>1362</sup> AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Salazar y...*, op. cit., ff. 1033-1033v.

La palabra “cuadra” venía a designar un recinto cuadrado sin ubicación fija que, a veces, fueron usados como dormitorios. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones sirvió de sala íntima para miembros femeninos de la familia, colocando en ella el estrado, especie de tarima tapizada, lugar principal de la dueña de la casa destinado a recibir visitas. Por eso, allí se ubicaba parte del mobiliario más ricamente decorado, ya que se trataba de demostrar ante los demás un alto rango y recibir el trato correspondiente al estatus, notándose cierta distinción basada en cuestiones de género<sup>1363</sup>. No es casual que aparezcan en la “cuadra de estrado” de la Marquesa de Torre Tagle (1761-1762) cofres de magníficos acabados y un buen número de santas en la puerta de acceso, que comunicaban a la sala principal y al dormitorio: “colgados todos con sus marcos y ofas de laurel quatro lienzos de una vara de San Agustín, Santa María Magdalena, San Francisco y Santa Bárbara, una de la Purísima y otra de Santa Rosa de Lima de más de dos varas, al parecer otro del mismo tamaño de Nuestra Señora de Guadalupe de México”, además de catorce países de “pintura del reino”<sup>1364</sup>, tal vez alguna escena galante de tono decorativo.

En términos generales comparte el mismo repertorio pictórico de la sala aunque aumentando las iconografías amables o aquellas contextualizadas en entornos naturales. Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) alude a una “una lámina de Nuestra Señora de Belén con su marco negro y cantoneras de plata” y “diez lienzos de la vida de la Virgen con sus marcos dorados”<sup>1365</sup>. El I marqués de Casa Montejó (1732) ostentó un lienzo de la Adoración de los Reyes, otro de santa Isabel y “trece lienzos de las mujeres fuertes de las Escrituras” mientras que el I conde del Valle de Oselle (1757) hizo lo propio con “catorce lienzos, los dos pinturas de España”<sup>1366</sup>. El I conde de Monteblanco (1764-1768) albergó una Sagrada Familia y Pedro José Bravo del Ribero (1786) una “pintura

<sup>1363</sup> La cuadra de Juan Agustín de Frade (1766) debió causar una cálida impresión al constar de “una colgadura de damasco carmesí (...) de medio servicio con treinta y cinco paños de aquatico y medias varas y dose dichos de a dos que todas componen ciento y ochenta y una y media varas a veinte reales vara, cuatrocientos y cincuenta y tres pesos y seis reales” y de “una alfombra de cuadra de siete varas de largo y cuatro de ancho de luna matizada de colores y forrada en crudo, noventa pesos”. AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade...*, op. cit., f. 164v. Juan Antonio Molina (1780) equipó el espacio con “dos cortinas imperiales de damasco carmesí”, y “veinticuatro taburetes forrados en terciopelo del estrado”, a juego con toda la cuadra “vestida de damasco carmesí”. AGN: *Inventario de Juan Antonio...*, op. cit., ff. 235-236v. Pedro José Bravo del Ribero (1786) repitió la fórmula acudiendo a una tapicería “de damasco carmesí con sus perfiles de medias cañas doradas en trescientos y quarenta pesos” y “una cortina de clarín labrado con sus encajes nevados y trencillas de Quito en veinte y cinco pesos”. AGN: *Tasación de bienes de Pedro José...*, op. cit., f. 464v.

<sup>1364</sup> AGN: *Inventario de bienes de los Marqueses...*, op. cit., f. 341.

<sup>1365</sup> AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal Francisco Rodríguez...*, op. cit., ff. 1-1v.

<sup>1366</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués...*, op. cit., ff. 622v y 627 e *Inventario de bienes del I conde del Valle de...*, op. cit., f. 456.

en lienzo de Nuestra Señora de Belén con San Juan Bautista y su luna en cien pesos”<sup>1367</sup>.

Dependiendo de las dimensiones y categoría señorial de la vivienda, la sala podía estar conectada con una pieza accesorio, la “antecuada”, nombre que, sin embargo, es poco común en la documentación frente a las más usuales de “recámara” o “antecámara”<sup>1368</sup>. Se trataban de ámbitos privados, dispuestos en hilera junto a la sala, que cumplían la función de vestidores. A ellos se reservaban los géneros considerados menores en la tratadística hispana, es decir, las escenas cotidianas, floreros y bodegones de calidad variable, apropiados para adornar zonas de tránsito y comedores<sup>1369</sup>, y alguna que otra composición sagrada. Isabel Carrillo (1765) guardó ocho fruteros, un “país con una pelea de perros” y dos lienzos de animales, sumando la antecuada y la segunda recámara, mientras que en la primera recámara incluyó a Nuestra Señora de la Concepción, un Nacimiento, san Juan, el Arca de Noé y la “Adoración de los Reyes”<sup>1370</sup>. Pedro José Bravo del Ribero (1786) embelleció la antecuada con “seis países con sus hojas de laurel doradas antiguas, de vara y tercia pintura española, a cinco pesos hacen treinta” y en la primera recámara situó una docena de lienzos de diferentes advocaciones catalogados como “pintura común”<sup>1371</sup>.

Junto a la sala, y a veces anexa al dormitorio porque había quien oía misa desde la cama en momentos de indisposición, el oratorio de la vivienda sirvió como habitáculo de intimidad personal, cauce para la introspección y escenario para determinados sacramentos, por ejemplo el matrimonio, conformándose así como sector activo del inmueble. Crespo Rodríguez, citando a Antonio San Cristóbal y Harth-Terrè, sugiere que su introducción debió producirse en el último tercio del siglo XVI, presentando unas dimensiones semejantes a las de la cuadra de la casa que ocupaba. Al quedar retrasada en la crujía, esto implicaba el ingreso al mismo desde otro lado, generando una

---

<sup>1367</sup> AGN: *Tasación de los bienes del I conde...*, op. cit., f. 1033 y *Tasación de Pedro José Bravo...*, op. cit., ff. 465-465v.

<sup>1368</sup> CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, op. cit., p. 198.

<sup>1369</sup> CHERRY, Peter: *Arte y naturaleza. El Bodegón español en...*, op. cit., p. 128. Una excepción la localizamos en la tasación de bienes del I conde de Monteblanco donde se indica que el “cuarto de comer” contaba con “un lienzo grande del rapto de Nuestro Señor” tasado en doscientos pesos. AGN: *Tasación de bienes...*, op. cit., f. 1033.

<sup>1370</sup> AGN: *Poder para testar de Isabel Carrillo de Albornoz y de la Presa...*, op. cit., ff. 302v-303.

<sup>1371</sup> AGN: *Tasación de Pedro José Bravo...*, op. cit., ff. 464 y 468.

habitación dependiente, lo mismo que sucedía con la recámara respecto al dormitorio<sup>1372</sup>.

Las representaciones imbuían el cuarto de una atmósfera sagrada y transmitían las devociones familiares, coincidentes con aquellas promovidas de manera intensa y constante por la Corona, en particular la “Purísima” o Inmaculada Concepción, nombrada patrona de España e Indias en tiempos de Carlos III, cuyas imágenes recalaron especialmente en aquel entorno<sup>1373</sup>. La corredentora siguió siendo convocada al calor de la piedad ilustrada, desplazando el patetismo de los fragmentos pasionarios, haciéndose acompañar de temas asociados a la niñez de Jesús y a la Sagrada Familia. Los desposorios o la huida y el retorno de Egipto encarnaban el modelo ideal de familia cristiana nuclear que buscaba implantar la Iglesia para establecer patrones conductuales y regir la moralidad de unos sujetos sometidos al poder monárquico. Podría afirmarse que “las obras de este espacio complementaban las de la sala; ambas aludían al poder y distinción de la familia, quizás esta última de manera más intensa y diáfana, pero era el oratorio el que finalmente brindaba las pautas paternalistas y de conducta que se esperaba asentar. Tanto un espacio como el otro se proyectaban al exterior y ofrecían la

---

<sup>1372</sup> CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica en la Ciudad...*, op. cit., p. 199-200. En la península, la existencia de una capilla, en la que retirarse a orar, estaba sujeta a una normativa y a la concesión de una licencia que se conseguía previa acreditación de pertenecer a una noble generación. Su utilización solamente estaba autorizada para decir misa, o realizar ejercicios piadosos (rezo del rosario en familia, triduos y novenas en honor de algún santo, etc.) si había algún impedimento para acudir al templo, pero se prohibía celebrar matrimonios o bautizos y erigir túmulos funerarios, es decir, las funciones reservadas a las iglesias. VINUESA HERRERA, Rosalía María: “Oratorio y capillas privadas: la capilla del beaterio de las MM. de la Orden Tercera de San Francisco de Sevilla” en *La clausura femenina en España*, vol. II. El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2004, pp. 1065- 1077. Véase igualmente: GONZÁLEZ HERAS, Natalia: “La religiosidad doméstica de las élites al servicio de la Monarquía en el siglo XVIII. Reflejos materiales de actitudes piadosas”, *Cuadernos de Historia Moderna*, nº XIV, 2015, pp. 85-106. En la nota nueve se recoge bibliografía sobre el oratorio en la América virreinal.

<sup>1373</sup> Su devoción tenía una fuerte carga política, perfectamente explícita en los sermones. Para muestra el predicado en la catedral de Lima en 1730 en que el virrey Castelfuerte era comparado a María y sus triunfos en la Guerra de Sucesión a la victoria de la madre de Dios sobre el pecado, convirtiéndose en una suerte de anticipo suyo. Otro sermón predicado a los esclavos de una hacienda limeña buscaban regular la conducta, creando un paralelismo entre ellos y la humildad de María, feliz en su humilde cautiverio, y fijar roles al interior de la familia. La “Mística Ciudad de Dios” (1670), de María de Jesús de Ágreda, fue la base para la imagen de familia que en “La familia regulada” (1715) presentó Antonio Arbiol OFM. Éste dio pautas concretas de cómo llevar un matrimonio, siguiendo lo más posible los de padres y abuelos de Cristo, delineó la obediencia de la mujer, su laboriosidad, el cuidado de la familia, del esposo y del dinero. Asimismo, indicaba que la esposa debía tener devociones reguladas un santo al cual rezar en casa y un oratorio, especialmente si era viuda. BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”, en *El ocaso del Antiguo Régimen en los imperios ibéricos*. Lima, PUCP, 2017, pp. 313-342; pp. 333-334.

imagen de una familia modelo de cristianismo, modernidad y lealtad a la monarquía, todo lo cual abonaba su poder y distinción”<sup>1374</sup>.

No obstante, este espacio se puede calificar de femenino, pues fue la mujer la que aportó las imágenes principales y porque las advocaciones marianas fueron porcentualmente superiores. En ocasiones los escribanos se limitan a decir que se trata de “Nuestra Señora”, sin aportar más datos al respecto. El inventario de bienes del I marqués de Casa-Concha (1742) menciona un “retablo antiguo dorado con su nicho y un bulto de Nuestra Señora en cincuenta pesos” y el de Ana Nicolasa de Castro (1768), expresándose en términos parecidos, recoge “un retablito con varios santos y en el medio un lienzo pequeño de la imagen de Nuestra Señora con vidriera y dentro dos figuras orantes de filigrana de plata con sus ganchos de coral”<sup>1375</sup>.

Otras veces se especifica el episodio narrado o la advocación, factor indicativo de su mayor valía artística. Véase en este sentido el oratorio de María de los Olivos (1738) equipado con una “Purísima de media vara, ocho pesos”, el de Agustín de Salazar y Muñatones (1764-1768) con “una imagen de la purísima Concepción de mano de Lozano en doscientos pesos” y el de Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) con “un cuadro mediano de la coronación de Nuestra Señora con su marquito dorado”<sup>1376</sup>. Incluso atestiguamos una evidente jerarquía entre las pinturas o tallas, habida cuenta que unas eran coronadas, otras tenían potencias y atributos argénteos, se elevaban con peanas o eran instaladas en los nichos de altar, subrayando su preeminencia y acusándose relaciones de dependencia según donde se introdujeran<sup>1377</sup>.

La Virgen del Rosario logró asiento en la orden dominica durante la fundación de su primer cenobio en la capital. Por otro lado, Nuestra Señora del Carmen tuvo enorme presencia debido al peso que alcanzaron los monasterios carmelitas en el Virreinato y por la buena acogida que las obras de santa Teresa consiguieron en las bibliotecas. Aparejada con san José, estuvo íntimamente ligada a la muerte y a la

---

<sup>1374</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto...”, *op. cit.*, p. 444.

<sup>1375</sup> AGN: *Tasación de los bienes del I marqués de Casa-Concha...*, *op. cit.*, ff. 103v-104 e *Inventario de bienes de Ana Nicolasa de Castro...*, *op. cit.*, f. 956v.

<sup>1376</sup> AGN: *Tasación de María de los Olivos...*, *op. cit.*, f. 55; *Tasación de bienes del I conde...*, *op. cit.*, f. 1033 e *Inventario de Cristóbal...*, *op. cit.*, ff. 1-1v.

<sup>1377</sup> “Un retablito de madera embarnizado con las advocaciones siguientes: una imagen de la Concepción con su corona de plata, un corazón de Jesús, todo de plata con peana y dos ángeles al lado de plata, un bulto del Señor San José con corona de plata, un bulto de San Antonio con diadema de plata, veintidós marionetas de plata esparcidas en el cuerpo del retablo”. AGN: *Autos seguidos por Bartolomé Matute...*, *op. cit.*, f. 30.

salvación de las almas del purgatorio, preocupaciones aún vigentes incluso en fechas avanzadas del siglo XVIII. Esta última como veremos más adelante pareció tener una función asistencial en algunos dormitorios durante los instantes finales. Pablo de Matute (1790) guardaba nueve láminas, entre ellas una “grande de Nuestra Señora del Carmen con marco de cristal guarnecido de plata”, una ídem de san Miguel con marco de lo mismo”, acompañante lógico debido a su rol en el pesaje de las almas, y “una lámina de la Concepción con luna y marco de ébano”<sup>1378</sup>.

La presencia del Crucificado, los distintos fragmentos pasionistas y la Resurrección de Jesús se justifican porque constituían el eje central de la celebración eucarística. Los mismos jesuitas habían insistido en la meditación sensorial sobre el cruel martirio de Cristo valiéndose de la composición de lugar ignaciana. El I marqués de Casa Montejó (1732) adquirió un lienzo de la resurrección y María de los Olivos (1738) “un nazareno con su marco de ojas de laurel a doce pesos”<sup>1379</sup>. Completaba este panorama los *Ecce Homo* y las Dolorosas, contraparte femenina y perfecta intercesora que simbolizaba junto a su lacerado hijo una “concepción de la vida como un peregrinar pleno de miseria y sufrimiento, conducente, finalmente, a la condenación o salvación eternas”<sup>1380</sup>. El recibo dotal otorgado a José Félix Vásquez de Velasco (1722) precisa “dos lienzos con su coronación dorados que es un Ecce Homo y la Virgen en cincuenta pesos cada uno”<sup>1381</sup>. Aunque no podamos dilucidar si se trata de la Dolorosa o la Virgen de la Soledad, debieron ser consideradas como pinturas “compañeras” ya que contaban con la misma tipología de marco y precio.

Los santos patronos y protectores contra la peste y la muerte súbita (san Sebastián, san Roque, santa Bárbara, etc.) están ausentes de los oratorios encontrados, aunque ya vimos que con cierta asiduidad integraron el exorno doméstico. Tal parece que lo que convenía exaltar era el triunfo de María y su hijo sobre el pecado y la muerte. Efectivamente, el revitalizado *arte sacra* promovió representaciones de fuerte vinculación afectiva, a veces mostradas en pareja o formando una unidad. Nos referimos a san Antonio de Padua y san José, los cuales incidían en aquel paternalismo que contribuía a reforzar los lazos de dependencia, san Juanito y el Niño Jesús o a los

---

<sup>1378</sup> *Ibíd.*, f. 30v.

<sup>1379</sup> AGN: *Inventario del I marqués...*, *op. cit.*, f. 627v; *Tasación de bienes de María de los...*, *op. cit.*, f. 55.

<sup>1380</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones...”, *op. cit.* pp. 326-327.

<sup>1381</sup> AGN: *Carta dotal de...*, *op. cit.*, f. 791v.

miembros de la Sagrada Familia<sup>1382</sup>. Otros se dedican al Nacimiento, la Adoración de los Reyes, san Francisco Javier, san Bruno, san Francisco de Paula y santa Rosa. Si los dos primeros asuntos apelan a las esferas de la suavidad y ternura, generando un trato más familiar, el resto condensaba aquellas virtudes cívicas que convenía forjar (mansedumbre, castidad, caridad, paciencia, humildad, obediencia, etc.) y llevaban a disquisiciones sobre la concupiscencia de la carne.

Véase por ejemplo, los bultos de san Antonio, san Francisco Javier y san Francisco de Paula en el oratorio del marqués de Casteldosríos (1710), el tabernáculo dorado con un lienzo de la Adoración de los Reyes o la Sagrada Familia en el de Francisca Josefa Vásquez de Velasco (1722), la santa Rosa de Lima, tasada en diez pesos, en poder de los condes de Vistaflorida (1791) y, sin ánimo de agotar la cuestión, las “dos láminas pequeñas de Cristal de media vara de alto una de San Bruno y la otra con un Niño Jesús” y dos más “de una tercia de alto con marcos de cristal de Nuestro Señor San José y la Santísima Virgen” de Lázaro de Lara (1789)<sup>1383</sup>.

Las fuentes documentales anotan con frecuencia la existencia de un estudio, refugio masculino para la reflexión, dedicado a nutridas bibliotecas, y, en contadas ocasiones, a albergar toda una suerte de peculiares artefactos naturales y artificiales, rememorando los “*studiolos*” italianos y otros gabinetes de curiosidades. Debió surgir como producto de los cambios en la religiosidad, la difusión del libro y las formas personales de piedad, que tuvieron su correlato en la especialización de los espacios domésticos<sup>1384</sup>. Fue apto para desempeñar labores intelectuales, necesitadas de un cierto aislamiento e inherentes a profesiones específicas (abogados, contables, catedráticos de Universidad... etc.), mantener diálogos trascendentes, entregarse al placer de la lectura y retirarse a una meditación sosegada de los misterios teológicos. “La síntesis de la vida

---

<sup>1382</sup> Con la figura de san José se enaltece y reproducía en los oratorios el paternalismo que propugnaba la monarquía absolutista. Los señores se identificaban con el padre putativo, amable pero firme para corregir, que debían emular y los demás, con el hijo obediente. En ese sentido, resulta explícita la carta pastoral de fray Calixto de Orihuela ante los tiempos convulsos de 1820, donde afirmaba que la vida del cristiano era obediencia, sumisión, subordinación y dependencia. BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones...”, *op. cit.* pp. 331-332.

<sup>1383</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués...*, *op. cit.*, f. 1061; *Carta dotal...*, *op. cit.*, f. 791v; *Inventario de los condes de Vistaflorida...*, *op. cit.*, f. 794 e *Inventario de bienes de Lázaro de Lara...*, *op. cit.*, f. 847.

<sup>1384</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...”, *op. cit.*, p. 440.



activa de los negocios y de la política, y del amor por las cartas y por la soledad devota tiene su *locus* en el estudio”<sup>1385</sup>.

En esta habitación plenamente definida se sintetizan, al igual que en la sala, una disparidad de inquietudes complementarias al combinarse las batallas, alegorías, navíos, paisajes flamencos, bodegones y floreros con relatos bíblicos, advocaciones marianas y el santoral. Asimismo, era uno de los lugares más cosmopolitas si se considera que estaba amoblado con papeleras, mesitas y taburetes “a la inglesa” y cómodas francesas. Resulta interesante el estudio de Lázaro de Lara (1789), ornamentado con hasta cuarenta y tres ejemplares, cuya diversidad da buena cuenta de las devociones más arraigadas. Tenía “cuatro láminas con marcos de madera de los cuatro elementos con perfiles dorados”, “un lienzo de San Antonio”, “un lienzo pequeño de San José sin marco”, “un lienzo de San Francisco Javier con ofa de laurel dorada”, “dos lienzos grandes con hojas de laurel dorada el uno de San Juan Bautista y el otro del Descendimiento” y, finalmente, varias láminas sagradas que incluían a San José, la Virgen de Belén “con marco barnizado de color salón y sus molduras”, la Inmaculada, san Francisco, San Bernardo, el ángel de la guarda y “dos dichas con marco de cristal moldura de madera de un vara de alto de Nuestra Señora de los Dolores y el señor de la Caña”<sup>1386</sup>.

El I Marqués de Casa Montejo (1732) poseyó seis “países”, lienzos del Niño Jesús y “seis liencecitos chiquitos con marcos dorados de la casa de Francia”, acaso gestando una sencilla galería con la que intentaría emular otras célebres recopilaciones europeas de retratos<sup>1387</sup>. Cristóbal Francisco Rodríguez (1789) aunó en el mismo aposento, que presumimos de tamaño considerable debido a la magnitud de lo allí almacenado, hasta ciento veintidós láminas, “un cuadro grande de la Historia de Sansón” y “un cuadro mediano sin marco de Nuestra Señora de Belén”<sup>1388</sup>. Juan Antonio Molina (1780) custodiaba un Crucificado, dos san Antonio, y una plasmación de los Desposorios y el I Conde de Montebanco (1768) “diez lienzos de los mártires de a dos varas a doce pesos cada uno”, corroborando que “el estudio, podía convertirse en

---

<sup>1385</sup> DUBY, George y ARIÈS, Philippe: *Historia de la vida privada: del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3. Madrid, Taurus, 2001, p. 221.

<sup>1386</sup> AGN: *Inventario de bienes de Lázaro de Lara...*, op. cit., ff. 847-849.

<sup>1387</sup> AGN: *Inventario de bienes del I marqués...*, op. cit., f. 630.

<sup>1388</sup> AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal...*, op. cit., ff. 4-4v.

un reducto en donde desplegar la religiosidad íntima y la relación personal y amical con la divinidad”<sup>1389</sup>.

Pero, sin duda, los dormitorios evidencian con mayor transparencia la absorción de una espiritualidad tendente a la laicización en el Perú del siglo XVIII<sup>1390</sup>. La mayoría mostraban una agrupación variopinta de imágenes compradas, aunque a veces aportadas por dote o heredadas, con el objetivo de acompañar a su propietario tanto en la vida diaria como en los instantes finales pues allí, salvo accidente, se anunciaban las últimas voluntades ante notario pocos días antes de la defunción. También podía transmutar en improvisada estancia de recibimiento si el dueño de la casa se encontraba enfermo. Esta circunstancia obligaba a presentar un exorno adecuado que resumiese la condición del morador, sin posibilidad de confusión, y causase buena impresión porque, a veces, algunos visitantes solamente podían ingresar en esa zona para forjarse una idea de sus valores e intereses.

En los cuartos de dormir puede percibirse una piedad cristocéntrica de corte ilustrado, traducida recurrentemente en pinturas vinculadas a la Pasión, que hacían pareja con distintas figuraciones de María, invocada como intercesora y abogada de los hombres para aminorar el temor hacia la muerte. Véase, por ejemplo, el dormitorio de Pedro José Bravo del Ribero (1786) decorado con una Purísima, imagen consoladora, y un Crucificado, subrayando el rol redentor de Cristo, a lo que habría que sumar grabados de san Jerónimo, san Pedro de Alcántara, santa Catalina de Siena y santa Mónica, iconos modélicos que referían virtudes consideradas esenciales para la transformación social y el desarrollo de un buen vivir<sup>1391</sup>.

Por estas mismas cuestiones, Antonio de Gálvez (1791) se apropió de “tres lienzos grandes usados, vara y media de San Francisco, San Cayetano con sus molduras

---

<sup>1389</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...”, *op. cit.*, p. 441. Las pinturas se localizan en: AGN: *Inventario de bienes de Juan Antonio...*, *op. cit.*, ff. 237-237v y *Tasación de los bienes del I conde...*, *op. cit.*, f. 1033, respectivamente.

<sup>1390</sup> En Quito, el dormitorio de Pedro Ortiz Dávila se componía de cuadros religiosos (el arcángel san Miguel, Nuestra Señora de la Soledad, santa Gertrudis, La Magdalena, san Juan, el Ángel de la Guarda, etc.). También colgaban paisajes o bodegones como demuestra el testamento de Antonio de la Chica Cevallos, María Romero y Dña. Tomasa de La Carrera, quien en su testamento menciona unos lienzos pequeños y sin molduras de diversas advocaciones y fruteros. A veces las indicaciones del lugar donde colgaban las pinturas dentro del dormitorio son más precisas. Así, Alonso de Miranda (1699) afirma que en la cabecera de su cama tiene un lienzo de Cristo, la Trinidad en la cabecera de otro lecho y una Virgen de Belén. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad en Quito...*, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>1391</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del...*, *op. cit.*, ff. 466-467.

doradas y un Santo Cristo que no tiene moldura”<sup>1392</sup>. El I Conde de Vistaflorida (1791) adquirió “un lienzo del Señor San José con su ofa de laurel dorada en seis pesos y una dicha menor de Nuestra Señora en quatro pesos” que contribuía a infundir confianza en la misericordia divina y a alcanzar un fallecimiento apacible, otorgando un sentido más personal y privado a la muerte<sup>1393</sup>. Manuel Isidoro de Mirones y Benavente (1776) contaba con un Sagrado Corazón de Jesús, un San Juan, una Nuestra Señora de la Soledad y, especialmente, “doce lienzos de la vida de Santa Rosa”, que demuestra su apego por cultos distintivos del acervo popular criollo<sup>1394</sup>. Isabel Carrillo (1765) contaba con “un lienzo de Nuestra Señora de la Concepción”, Juan Antonio Molina (1780) con “una lámina de Nuestra Señora de las Mercedes” y el I conde del Valle de Oselle (1757) con “once lienzos de pintura del Cuzco y una de España” y “y “otros cuatro lienzos pequeños de la pintura de Cuzco”, tal vez, pintura para el rezo diario antes de acostarse<sup>1395</sup>.

Los Marqueses de Torre Tagle (1761-1762) concentraron en su “cuadra de dormir” a los cuatro Padres de la Iglesia, la Magdalena, efigie de la pecadora arrepentida, san Pedro, el Nacimiento de Jesús, san Judas Tadeo, Jesús Nazareno, la Santa Faz y la conversión de san Pablo o caída en el camino de Damasco, episodio aconsejado en los *Ars Moriendi* y algunos tratados posteriores, para no claudicar durante el desenlace vital, respondiendo a antiguos y enraizados requerimientos<sup>1396</sup>. También como modelo de preparación para la muerte se sugería tener delante una representación de Cristo en el huerto de los olivos. Precisamente, Agustín de Salazar y Muñatones (1764-1768) consiguió traer a colación el dormitorio de un *Moriens* al incluir un lienzo de santa Ana, otro de la Virgen del Rosario, veintiséis láminas, dos romanas y las veinticuatro restantes sobre la vida de Cristo ejecutadas por Rubens, y un par de cuadros, “la Negación de San Pedro” y “la oración del Huerto a doze pesos”<sup>1397</sup>. Para terminar con este breve recorrido, en algunas ocasiones se alude a otros habitáculos de los que colgaban cuadros, a veces de mejorable factura. El I marqués de Casa Montejo (1732) reunió “siete lienzos de la Casa de Austria” y “un lienzo de San Pedro”

<sup>1392</sup> AGN: *Autos seguidos por Josefa de Uricáin, viuda de Antonio Gálvez...*, op. cit., f. 33.

<sup>1393</sup> AGN: *Inventario de bienes de los condes de Vistaflorida...*, op. cit., f. 792v.

<sup>1394</sup> AGN: *Inventario de Manuel Isidoro...*, op. cit., f. 130v.

<sup>1395</sup> AGN: *Poder para testar de Isabel...*, op. cit., f. 302v; *Inventario de bienes de Juan Antonio...*, op. cit., f. 238 e *Inventario de bienes del I conde del valle...*, op. cit., f. 456.

<sup>1396</sup> AGN: *Inventario de bienes de los marqueses...*, op. cit., f. 339.

<sup>1397</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...”, op. cit., p. 443 y AGN: *Tasación de los bienes del I conde...*, op. cit., f. 1033v.

en el almacén de su domicilio y Pedro José Bravo del Ribero (1786) acomodó en el patio principal diez estampas de emperadores romanos, que al no contar con marco pudieron sostenerse en el muro tal vez con clavos, chinchetas u otros mecanismos rudimentarios<sup>1398</sup>.

En este capítulo hemos pretendido señalar algunas líneas directrices sobre el ajuar doméstico y las pinturas adquiridas por la élite limeña en las habitaciones de sus viviendas, que cumplían una función fundamental al exteriorizar el poder del linaje, sus conexiones y el lugar ocupado en la sociedad jerárquica, contribuyendo a acentuar su prestigio. El análisis de los protocolos notariales informa sobre una especie de especialización ornamental que da buena cuenta de la vida cotidiana, gustos, imaginario y sensibilidad, a veces contradictoria, de los sectores adinerados. La sala, lugar de recibo y de afirmación identitaria mostraba los retratos reales y de la propia familia, algún país o naturaleza muerta y piezas religiosas de valor. Ese sentido cosmopolita se reproducirá a pequeña escala en el estudio, lugar reservado para piezas profanas y religiosas que condujeran a la meditación en soledad. Por su parte, el cuarto de dormir y el oratorio incluía composiciones marianas promovidas por la Corona, alguna devoción particular del dueño, pasajes pasionistas, santos ejemplares (san José y san Antonio) y episodios delicados (el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, el Niño Jesús, etc.) que representaban una espiritualidad plenamente ilustrada.

A continuación, nos detendremos a valorar en profundidad dos pinacotecas de la segunda mitad del siglo XVIII, cuyos dueños, a nuestro juicio, contaban con un importante bagaje en cuestiones artísticas. Como veremos, los datos extraídos de los inventarios y el tono en que están redactadas las entradas evocan a auténticos coleccionistas que opinan como expertos de sus cuadros. Esta situación es excepcional y diferente respecto al resto de personajes estudiados, incapaces de arrojar apreciaciones renovadas sobre los lienzos que, en definitiva, propicie el avance del conocimiento, habilidad que, al parecer, estuvo reservada a unos pocos.

---

<sup>1398</sup> AGN: *Inventario del I marqués...*, op. cit., f. 630 y *Tasación de Pedro José...*, op. cit., f. 470.

7. 6. EPÍLOGO: CONOCEDORES Y AMATEURS. LAS PINACOTECAS DE PEDRO JOSÉ BRAVO DE LAGUNAS (1765) Y FELIPE URBANO DE COLMENARES (1799)

Uno de los tantos debates culturales inherentes al siglo XVIII en el ámbito del coleccionismo pictórico se basó en la oposición de los términos *amateur* y *connoisseur*. “L'Encyclopédie” o “Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers”, editada entre los años 1751 y 1772 en Francia bajo la dirección de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, participó activamente de esta problemática, ofreciendo una precisa interpretación de ambos vocablos y aclarando sus diferencias fundamentales. Al aficionado, cuya actividad se vinculó peyorativamente a la acumulación incondicional en los domicilios de dibujos, pinturas y estampas, se opuso el conocedor, quien tenía la capacidad crítica para discernir la calidad de sus adquisiciones, sólo reservada a grandes artífices porque “Non si può essere un perfetto conoscitore di Pittura senza essere Pittore”<sup>1399</sup>.

Esta categórica afirmación despertó rápidamente controversia, suscitando la negativa de otros eruditos galos como el conde de Caylus y Pierre-Jean Mariette, quienes defendieron que el juicio estético resultaba de la suma de un buen gusto innato, una especie de don natural, y el estudio de la teoría y práctica artística mediante la asidua contemplación de los cuadros. La condición de conocedor descansa en la autoridad que emana de la erudición y experiencia, además de un buen número de habilidades no necesariamente objetivas, destacando la intuición, aspectos sensoriales y una peculiar relación con el placer. Todas estas características posibilitan distinguir calidades, estilos y establecer atribuciones de autoría, procedencia o datación, sin pertenecer necesariamente a ámbitos científicos. A lo largo de esta investigación, hemos encontrado, en la mayoría de los casos, un modo de coleccionar basado en el interés por la organización de escenografías para la exhibición pública del entorno doméstico, con el objetivo de buscar experiencias de distinción social.

Tanto el *amateur* como el *connoisseur* pueden sentir atracción por reunir pinturas porque su distribución, más o menos ordenada, contribuía a ratificar y reforzar de puertas para dentro la posición privilegiada de sus dueños, pero el segundo la aborda

---

<sup>1399</sup> ABBATE, Vincenzo: *La grande stagione del collezionismo. Mecenate, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*. Palermo, Kalòs, 2011, p. 101.

desde una óptica más autónoma basada en la contemplación subjetiva. Desde esta perspectiva, la memoria de Pedro José Bravo de Lagunas (1765) aporta valiosas referencias y detalles que demuestran el placer consciente que la pintura le proporcionaba. En las sucesivas entradas hace alarde de un conocimiento que responde en su minuciosidad no solo a la necesidad de identificar qué lienzos pasaban al vínculo sino también a remarcar la excepcionalidad o escasa valía de varias piezas. El hecho de que se redacten en primera persona denota su mirada introspectiva y su involucración emocional en lo que evalúa. No solamente demuestra poseer la sensibilidad necesaria para disfrutar de la pintura sino que, parece ser, influyó decisivamente en el desarrollo del arte local, facilitando el tránsito hacia caminos creativos hasta entonces escasamente explotados.

Así, la contratación de Cristóbal Lozano como restaurador de sus cuadros, seriamente afectados por el terremoto de 1746, dio la oportunidad al maestro limeño de tener a la vista un vasto panorama del arte culto europeo de los siglos XVII y XVIII, posibilidad que le motivó a emprender una gran reconversión estilística, polarizada entre el apego al retrato áulico francés y la gradual definición de un clasicismo ecléctico con resabios del pleno Barroco español. Además, durante el último tercio del setecientos, parece ser que su ejemplo estimuló la imitación de otros particulares con los que pudo, tal vez, estrechar lazos de amistad. Recordemos que su vinculación con el virrey Manso de Velasco debió procurarle contactos indispensables en la corte para moverse con holgura dentro del ambiente cultural contemporáneo.

Resulta sintomático, aunque no definitivo por ahora, que tras su fallecimiento los inventarios ganen moderadamente en precisión y sobre todo en calidad. Tal vez sea producto de la expansión de los ideales ilustrados pero no descartamos que la acción de Bravo de Lagunas pudiera haber ocasionado la aparición de diversas especializaciones y una alta competitividad en el campo del coleccionismo entre otros aficionados cultos. Así sabemos que, por ejemplo, Pedro José Bravo del Ribero (1786) contaba con un lienzo de Judith calificado de “maestro” o Mariano Carrillo (1792) atesoraba algunos pasajes de historia antigua “de excelente pintura”<sup>1400</sup>. No obstante, al contrario que en Bravo de Lagunas, las valoraciones se hallan dispersas y todo hace suponer que la mayoría son responsabilidad directa del tasador, en ocasiones pintores reconocidos. En

---

<sup>1400</sup> AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del...*, op. cit., f. 463v y *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de...*, op. cit., f. 484.

sus propietarios se observa que la voluntad de atesorar obras de arte es mucho menos una conducta estética que una práctica de imitación, reproducción y elevación propia de sociedades estratificadas. Solamente, Felipe Urbano de Colmenares (1799) continúa la senda trazada por Bravo de Lagunas. Su pinacoteca, donde despuntan célebres pinceles nacionales y extranjeros de la Edad Moderna como Daza, Murillo, Tiziano, Rubens, Van Dyck, Ribera y Zurbarán, anticipa los cambios de gusto decimonónicos, cuando las élites buscaron insertarse plenamente en un sistema artístico internacional que derivó en un abandono progresivo de la tradición pictórica local<sup>1401</sup>. Antes de continuar incluimos una tabla de elaboración propia que recoge algunos juicios valorativos de interés hallados en los protocolos notariales utilizados en esta investigación, obviando los acervos de Bravo de Lagunas y el marqués de Zelada y de la Fuente que serán estudiados independientemente a continuación.

Tabla 21. Apreciaciones artísticas en las colecciones limeñas del siglo XVIII

Colección	Juicio valorativo
María de Oyague y Londoño (1719)	- Doce fruteros de España <b>llanos</b> de una vara de alto y una vara y media de largo
Gabriela Josefa de Azaña (1726) tasada por Lorenzo Ferrer	- Varios lienzos son “ <b>llanos</b> ” (véase la tabla nº 3)
Agustín Salazar y Muñatones I conde de Montebanco (1764-1768) tasada por Cristóbal Lozano	- Varios lienzos tienen autoría: Cristóbal Lozano, Rubens, Los Bassano y Aníbal (tabla nº 7)
Agustín de Frade y Sierra (1766) tasada por Cristóbal de Aguilar	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Doce lienzos de <b>pintura retocada</b> los hombres de la fama de dos y cuarta varas de alto y cuarta de ancho con sus hojas de laurel doradas a siete pesos cada uno</li> <li>- Doce lienzos pequeños <b>también retocados</b>, las doce musas de una vara de alto y dos tercias de ancho con marco dorado a tres pesos cada uno</li> <li>- Por otro de igual tamaño del martirio de San Andrés, <b>mejor pintura</b>, veinte pesos</li> </ul>

<sup>1401</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini”, en *La colección Petrus y Verónica Fernandini: el arte de la pintura en los Andes*. Lima, MALI, 2015, pp. 2-27.

María Josefa de Negreiros (1771) tasada por D. Agustín Ordóñez, corredor de Lonja	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Otros seis lienzos de la vida de Nuestra Señora pintura <b><u>más ordinaria</u></b>, vieja a seis reales componen cuatro pesos y quatro reales</li> <li>- Tres dichas [láminas] pequeñas <b><u>ordinarias</u></b></li> <li>- Otra dicha [lámina] <b><u>muy ordinaria</u></b> a cuatro reales</li> </ul>
Pedro José Bravo del Ribero (1786) tasada por D. Jacinto de Castro, corredor de Lonja	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Un lienzo <b><u>maestro</u></b> de Judith en treinta pesos</li> <li>- Un lienzo de Felipe V, <b><u>pincel de Le Brun</u></b>, su alto tres varas con media caña dieciséis pesos</li> <li>- Doce láminas en bronce las cuatro de medio cuerpo sin lunas a saber Santiago, Santa Catalina de Siena, Santa Mónica y San Pedro de Alcántara a doce pesos cada uno y las ocho restantes diferentes advocaciones, <b><u>pintura menuda y de inferior pincel</u></b> a seis pesos</li> <li>- Doce lienzos de diferentes advocaciones de <b><u>pintura común</u></b> unos con otros a tres pesos hacen treinta y seis pesos</li> <li>- Nueve lienzos con sus hojas de laurel, <b><u>pintura común</u></b> a tres pesos cada uno</li> <li>- Dos dichos apaisados ídem</li> </ul>
Mariano Carrillo de Córdoba (1792) tasada por D. Esteban Cuéllar, corredor del número	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ocho lienzos apaisados con sus hojas de laurel dorados que representan Historia Antigua <b><u>de excelente pintura</u></b> a ocho pesos cada una</li> <li>- Un país de tres quartas <b><u>pintura fina</u></b> en dos pesos</li> </ul>

El Dr. Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765) nació en Lima y fue bautizado el uno de octubre de 1703 en la parroquia del Sagrario de esta misma ciudad<sup>1402</sup>. Sus padres fueron el Maestre de Campo D. Pedro Bravo de Lagunas y Bedoya, Corregidor de Piura, y Dña. Mariana de Castilla y Loaisa, ambos limeños<sup>1403</sup>. Tuvo por abuelos a D. Fernando Bravo de Lagunas, caballero de la Orden de Calatrava y Contador Mayor del Real Tribunal de Cuentas, y a Dña. Antonia Vergara. Por la genealogía sabemos que procedía de conquistadores de Lima, perteneciendo a una familia acomodada de la Ciudad de los Reyes que le facilitó acceder a altos cargos de la administración virreinal.

<sup>1402</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la...*, op.cit., p. 16.

<sup>1403</sup> MENDIBURU, Manuel de: *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*, vol. 2., Lima. Imprenta de Francisco Solís, 1876, p. 76. Consúltese sobre este ilustre personaje y su pinacoteca: HOLGUERA CABRERA, Antonio: "Un coleccionista criollo...", op. cit., pp. 503-524.



Como hermano legítimo tuvo a D. José Toribio Bravo de Lagunas y Castilla, con el que trató todos los asuntos de su testamento, incluyendo el destino de la colección pictórica.

Realizó los estudios en los colegios de San Martín y Real de San Felipe, en el que fue nombrado rector en 1728. Además, ejerció como catedrático de prima de leyes y de cánones de la Universidad de San Marcos, y fue asesor de los virreyes José de Almendáriz, I marqués de Castelfuerte (1724-1736) y de José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor, marqués de Villagarcía (1736-1745). Entre los cargos más importantes de su dilatada trayectoria destacan el de oidor de la Real Audiencia de Lima (1746) y Consejero Honorario del Consejo de Indias (1763)<sup>1404</sup>. Debió de ser un hombre erudito porque escribió sobre materias históricas y de jurisprudencia, imprimiéndose en Lima varios de esos textos en la “Colección Real” (1761). Dedicó a la Audiencia el “Voto consultivo sobre los trigos de Lima” (1755) junto a varios dictámenes<sup>1405</sup>. Confirió poder para testar el 27 de agosto de 1751 en cuya conformidad se extendió su testamento el veintinueve de diciembre de 1765 ante Orencio de Azcarrunz y los testigos D. Domingo de Toledo y D. Carlos de Angulo Varorra<sup>1406</sup>.

El testamento de Bravo de Lagunas se articula, como es frecuente en este tipo de documentos, con sus datos, estado de salud y deseos sobre las misas a celebrar una vez fallecido, uniéndose una serie de cláusulas que se centran en la afirmación de la fe y la aceptación del misterio de la Santísima Trinidad: “En el nombre de Dios todopoderoso en cuya gracia todas las cosas tienen buen principio loable y dichoso fin. Creyendo como firme fiel y verdaderamente creo y confieso el Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo”<sup>1407</sup>. En relación al entierro dispone que la misa se haga de cuerpo presente en el Colegio de la Compañía de Jesús o en la Iglesia de Nuestro Señor de la Buena Muerte “con la mayor humildad con solo quatro velas y un paño en el suelo sin pompa”<sup>1408</sup>. Por lo comentado parece ser que su selectivo gusto artístico convivía con una fe profunda y viva.

---

<sup>1404</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de...*, op. cit., pp. 17-18.

<sup>1405</sup> MENDIBURU, Manuel de: *Diccionario...*, op. cit., p. 76.

<sup>1406</sup> AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas...*, op. cit., f. 480.

<sup>1407</sup> *Ibid.*, f. 477.

<sup>1408</sup> *Ibid.*, f. 478.

Su período de madurez y éxito profesional coincidió con el segundo tercio del siglo XVIII, época que vaticinaba el crepúsculo del virreinato peruano<sup>1409</sup>. Tras el cambio de dinastía que se había dado en España se produjo en Lima una modernización de la economía siguiendo los postulados ilustrados. Una vez firmado el Tratado de Utrecht (1713-1715) se aceptó la legalidad del contrabando a través de los navíos de servicio, según Real Cédula de 11 de enero de 1701, y se generaron cambios en la corriente comercial. Buenos Aires consiguió en 1720 recibir el comercio de Europa, ocasionando que Lima dejara de ser el centro distribuidor y que perdiese el mercado de la Plata. El fin último fue disminuir los trámites y lograr una mayor flexibilización en cuestiones comerciales pero a costa de que Lima quedase sin abastecimiento de productos de primera necesidad, ocasionando un aumento de precios. Con el paso de los años la situación empeoró debido a las disposiciones liberalizadoras promulgadas en los años sesenta cuya misión fue fomentar el comercio transatlántico.

A esto se unió la inseguridad provocada por los ataques piráticos como el ocurrido en 1739 cuando la expedición de Anson acabó por arruinar un país que ya estaba dinamitado por la presencia de británicos desde comienzos de siglo como William Dampier en 1704 o Woodes Rogers en 1710. Además el terremoto de 1746, bajo el gobierno del Virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (1745-1761), aunque generó un impulso de renovación urbanística y la fundación de centros de actividad científica y cultural, supuso también una catástrofe económica. El descontento “provocó una fuerte actitud crítica y una acción de protesta contra el gobierno primero y contra el régimen monárquico finalmente. Se siguió combatiendo el despotismo para tratar de romper el centralismo borbónico, el militarismo y el mercantilismo hasta la última década del siglo en que se advierte una mayor influencia de la ideología liberal y enciclopedista”<sup>1410</sup>. En este sentido, “son notables los frecuentes amotinamientos de indios y la muerte de sus corregidores, cuyo gobierno y cuyos ilegales y abusivos repartimientos daban lugar a protestas radicales”<sup>1411</sup>: rebelión de Cochabamba (1730), Oruro (1739), Tarma (1742), entre otras. En este contexto ilustrado y de inestabilidad hay que situar a Pedro José Bravo de Lagunas y su colección.

---

<sup>1409</sup> NAVARRO GARCÍA, Luis: “Crepúsculo del Virreinato Peruano”, en *Hispanoamérica en el siglo XVIII*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pp. 101-115.

<sup>1410</sup> EUGENIO MARTÍNEZ, María de los Ángeles: *La ilustración en América (siglo XVIII): pelucas y casacas en los trópicos*. Madrid, Anaya, 1988.p. 36.

<sup>1411</sup> NAVARRO GARCÍA, Luis: “Crepúsculo del Virreinato...”, *op. cit.*, p. 110.

Durante los siglos XVII y XVIII, las colecciones europeas se ligaban a las clases sociales del Antiguo Régimen y a la burguesía enriquecida que, primero en el opulento escenario de los Países Bajos y después en otras ciudades abiertas al comercio como Sevilla, comenzaron a decorar sus casas con pinturas como símbolo de su nuevo estatus social, otorgando al espacio doméstico un mayor refinamiento. Esta práctica nace de la formación de los gabinetes de pintura del Archiduque Leopoldo Guillermo y del papel que iba adquiriendo el artista como profesional liberal. Estas dos realidades deben tenerse en cuenta al analizar la colección de Pedro José Bravo de Lagunas, formada completamente de pinturas y situada en su domicilio.

Como punto de referencia general podemos ver la importante actividad comercial desarrollada en Sevilla en gran parte del siglo XVII<sup>1412</sup>. A través de ella podría afirmarse que la adquisición de pinturas en el mercado no era exclusiva de la nobleza y del alto clero sino que en la misma participaron comerciantes y funcionarios, existiendo una importante diversificación, potencialidad y coherencia del mercado artístico. Cada individuo, atendiendo a sus inquietudes, y en relación con el grupo social del que formaba parte, tenía más predilección por una temática u otra: los comerciantes, por ejemplo, obtenían normalmente obras de carácter devocional, mientras que el grupo de los funcionarios demostraba, en general, un gusto polifacético obteniendo tanto cuadros de tema religioso como profano, tendencia que sigue Pedro José Bravo de Lagunas.

Sevilla fue una ciudad que demandó temas sagrados y al mismo tiempo, por su condición de ciudad mercantil, se fue abriendo a nuevos géneros a través de una doble vía de penetración: los Países Bajos y el coleccionismo emprendido desde la corte madrileña por Felipe IV. Durante los siglos XVII y XVIII el mercado pictórico peninsular confirma una situación de evidente contraste entre la tratadística y los hábitos adquisitivos porque aunque existió una rigurosa clasificación de los géneros, considerándose en segundo orden de importancia el paisaje y el bodegón, las referencias documentales parecen demostrar que las representaciones laicas fueron de interés para los sectores urbanos<sup>1413</sup>. Aunque suele prevalecer el espíritu devocional propio del

---

<sup>1412</sup> Véase: MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 125-140.

<sup>1413</sup> Un género era mejor considerado si en él tenía cabida la figura humana. El dominio de su representación distinguía la valía de los pintores. Por eso la pintura de historia (normalmente religiosa) tuvo una gran aceptación. Francisco Pacheco llegó a considerar el bodegón un género menor y poco

catolicismo (recordemos que el término “países” puede hacer referencia a paisajes con figuras religiosas), es perceptible un giro hacia lo profano que eclosionó en el siglo XVIII, sin ser exclusivo de dicha centuria y confirmando una tendencia constatable durante el seiscientos. Lo comercial tuvo su influencia en lo artístico, como se aprecia especialmente en la aceptación que tuvo la corriente estética del naturalismo sevillano que influyó decisivamente en los temas pintados en la Ciudad de los Reyes, concretamente en los claustros conventuales y en los interiores de los templos. Muchas piezas estaban a la vista y pudieron influir en el gusto de los nacidos en el Nuevo Mundo. Por todo lo que venimos diciendo pudo ser posible, y la elección de asuntos en la colección de Pedro José Bravo de Lagunas es prueba de ello, que en la cuestión temática España y Lima siguieran patrones parecidos.

A esto hay que añadir que Bravo de Lagunas fue una personalidad sumamente culta, un hombre de letras, catedrático de Universidad y dueño de una importante biblioteca<sup>1414</sup>. Participó activamente en la difusión de los ideales ilustrados y por su testamento se muestra como un individuo sensible y conocedor del arte de la pintura, seleccionando una serie de ejemplos de calidad para ser vinculados en el momento de su muerte. Existió en él la actitud propia del coleccionista moderno, basada, no en la mera acumulación de objetos de diferente naturaleza, sino en una selección coherente, resultado de una conciencia estética plenamente desarrollada. Además, estuvo en contacto con Cristóbal Lozano (1705-1776), pintor limeño de los más estudiados e influyentes en el siglo XVIII, de cuya actividad artística surgió una amplia nómina de seguidores que copiaron sus modelos como José Joaquín Bermejo y Cristóbal de Aguilar. Por esta razón ha querido tomarse como un punto de referencia para artistas de su generación. Lozano hizo escuela en la pintura religiosa, con composiciones dinámicas y plenas de color, y también en el retrato, de gran calidad, recogiendo las influencias emanadas de la corte absolutista francesa desde mediados del siglo XVII

---

desafiante. Véase: PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 2001, p. 125. Debido a la evolución de la pintura como actividad liberal se aceptaba al pintor como un intelectual que debía saber dibujar. Para ciertos tratadistas, como Vicente Carducho, algunos géneros abusaban de la masa de color y eran menos estimados: “pinturas por faltarle el dibujo no son de estimación ni precio. Del que se sigue que el dibujo hace buena pintura (...)”. Ver: CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura*, edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1979, p. 249.

<sup>1414</sup> Hace constar en su testamento que sus libros fuesen legados a los Padres de la Congregación o Sacerdotes Pobres: “Todos los libros de moral, canónicos, de historia, o curiosos de erudición, se separasen a la librería de la congregación”. AGN: *Testamento de..., op. cit.*, f. 485.

como se aprecia en el retrato ecuestre del Virrey conde de Superunda conservado en el Museo de América de Madrid (Fig. 102).



Fig. 102. *Retrato ecuestre del virrey conde de Superunda*, Cristóbal Lozano, c. 1760, Museo de América de Madrid

En la Colección de la Casa Aliaga se conserva el retrato de mayor calidad de Pedro José Bravo de Lagunas, pintado en 1752 por Lozano, pocos años antes de la redacción del testamento. Por otra parte en la memoria de las pinturas se hace referencia a la posesión de retratos de la primera época de Lozano como los de José Antonio de Mendoza, marqués de Villagarcía, los de sus hijos D. Álvaro de Mendoza y el Marqués de Monroy y el del sobrino de Bravo de Lagunas, el Conde de Villa Señor<sup>1415</sup>.

Pedro José Bravo de Lagunas es presentado de cuerpo entero, en el interior quizás de un despacho que queda enmarcado por un ampuloso cortinaje recogido en un lado. Ocupa el primer plano de la composición, adelantándose con respecto al resto de objetos que componen la escena con un movimiento artificial de los pies que es típico en este tipo de retratos de aparato, al igual que la teatralidad en el movimiento de las manos, tensas y de dedos largos. El ilustre catedrático parece haber sido sorprendido en un momento de esparcimiento que dota a la pieza del valor de una instantánea. El

---

<sup>1415</sup> *Ibíd.*, f. 482.

tratamiento del rostro refleja el avance del naturalismo ya conseguido en algunos retratos del siglo XVII, captándose la individualidad física y psicológica de Bravo de Lagunas, habilidad en la que destacó Lozano. La expresión es obtenida a través de un dibujo seguro que resalta los perfiles y es empleado para darle presencia y corporeidad al efigiado. Los labios finos y relajados, esbozando una media sonrisa invita a un diálogo con el espectador al transmitir un carácter afable que contrasta con la severidad que infunde su imponente figura, tomada desde un punto de vista bajo, y el negro de la vestimenta, alusiva a la dinastía de los Habsburgo. La peluca empolvada de origen francés recuerda su importante papel como hombre de leyes. La moda se encuentra también presente en el gusto por el detalle ornamental y en el delicado trabajo de los encajes que llegará a su punto culminante en los retratos femeninos datados en el último tercio del siglo XVIII.

En el segundo plano se localiza una mesa, cubierta quizás de terciopelo verde, cuyos duros pliegues se desbordan, dando una nota de movimiento que encuentra su correlato en el libro abierto. El tercer y cuarto plano repiten estos contrastes: a la estabilidad y orden del plumero, alusivo a su condición de hombre de letras, se pasa al ritmo curvo del cortinaje más cercano al movimiento de la pintura barroca que junto con el libro abierto en el momento de pasar una página parece captar la sensación de lo efímero, cambiante y el temperamento interior de Pedro José Bravo de Lagunas, movido por una fuerte tensión propia de los hombres con inquietudes intelectuales pero que no era expresada abiertamente en una sociedad, como la limeña del siglo XVIII, tan movida por las apariencias. Asimismo, la cortina otorga mayor nota de color a un cuadro de paleta limitada, en el que destacan tonos oscuros, colores tierra y un tratamiento uniforme de las masas lumínicas. El resto del espacio se resuelve aludiendo a una idea de moderada ostentación. Su origen y cargos quedan expresados en el sector inferior, afirmando el orgullo de ser natural de la ciudad de Lima, hecho clave en un siglo de reivindicación criolla. Por ese mismo motivo se encuentra el escudo de armas de su familia sobre el cortinaje, presentándose como un integrante distinguido de la élite limeña (Fig. 103).

La colección de pinturas ha sido documentada a través de su testamento, fechado en 1765, en el apartado titulado “Memoria de las pinturas que dejo en casa para que mi

hermano las vincule”<sup>1416</sup> con un total de ciento cinco obras. Se trata de una enumeración de piezas en las que siempre consta el título, la posible autoría, que debido al carácter de estos documentos hay que tratar con cautela, y el soporte (lienzo), incluida una sola lámina. No existe un orden interno específico en las temáticas que son muy diversas: religiosa, retratos, bodegones, floreros, mitológica cuadros de género y paisaje, aunque el asunto profano aparezca con más proliferación al final.



Fig. 103. *Retrato de Pedro José Bravo de Lagunas*, Cristóbal Lozano, 1752, Colección Casa Aliaga

En otros casos especifica las medidas en varas, el formato, escuela, país de procedencia y, en contados momentos, el anterior dueño de la pintura, destacando nombres propios como el de Manuel de Oms y de Santa Pau, marqués de Casteldosrús (1707-1710). Aunque se desconoce el motivo de cómo algunas llegaron a manos de Pedro José Bravo de Lagunas, nos da una idea de la amplia red de contactos y del activo trasiego de piezas, desde España a Lima, así como de la presencia de individuos en Lima que habían residido en Francia y que pudieron ser introductores de nuevas corrientes estéticas que motivara la dedicación de varios maestros limeños del siglo

<sup>1416</sup> *Ibid.*, ff. 482-483v. Desafortunadamente el testamento no indica la ubicación del domicilio ni la distribución por salas de las pinturas.

XVIII al género del retrato. Véase como ejemplos de lo que venimos diciendo: “dos excelentes retratos de Luis XIV y del Delfín de manos de Charles Le Brun que trajo de Francia el Virrey Castel dos Ríos, ocho fruteros apaisados flamencos con marcos negros (heredados de su padre), un liencecito apaisado inglés de Adonis y Venus corriente” ... etc<sup>1417</sup>. Ocasionalmente hace referencia al precio de la obra dando una cantidad exacta. Como ejemplo puede señalarse la pintura con el tema de la Asunción de María, copia de una imagen de Murillo que encarga para el convento de la Buena Muerte, al que se vinculó en vida Bravo de Lagunas, ofreciendo los materiales, concretamente bastidor y tela de mantel fino, con un coste total de doscientos pesos<sup>1418</sup>. Acaso debió ser similar, aunque no creo que se trate del mismo lienzo, al cuadro de la Coronación de la Virgen, actualmente expuesto en el Palacio Arzobispal de Lima y procedente del Templo de San Marcelo tras redistribuirse los bienes de los jesuitas.

La autoría y procedencia de los cuadros es diversa manifestando un gusto cosmopolita. Podemos encontrar reputados artistas limeños del XVIII como Cristóbal Lozano y Cristóbal Daza en veintitrés y nueve ocasiones respectivamente, junto a representantes extranjeros del Barroco europeo: Charles Le Brun (1619-1690) dos veces, Nicolás de Largillière (1656-1746) y Murillo (1617-1682) una vez cada uno, Francisco de Herrera, siete veces (sin especificar si se trata del padre o el hijo) e, incluso, de particulares como Pablo de la Concha, cuya importante presencia, hasta trece veces, sorprende aunque aún no haya explicaciones claras de quién pudo ser<sup>1419</sup>. Tampoco faltan ejemplos de las escuelas más representativas del Viejo Mundo: Venecia, Roma e Inglaterra una vez cada una, España, en nueve ocasiones, confirmando la aceptación de los sistemas ornamentales peninsulares, Flandes, con veintitrés, y, por último, Francia, con ocho, demostrando la presencia en Lima de las formas ilustradas venidas de París, boyante centro artístico durante el siglo XVIII. Esto explica que la escuela alemana y los manieristas venecianos de los siglos XV y XVI, vayan cediendo terreno a temas y autores del XVII, coincidiendo con la independencia de ciertos géneros como el paisaje y el bodegón, mientras que otros, como el retrato, se consolidan debido al Absolutismo.

---

<sup>1417</sup> *Ibíd.*, ff. 482v-483r.

<sup>1418</sup> *Ibíd.*, f. 482.

<sup>1419</sup> *Ibíd.*, ff. 482-483v. Pudiera ser que Pablo de la Concha no sea un artista sino un caballero de la Orden de Calatrava que cultivase la pintura, natural de Lima y autor de del libro “*Praefecto Militares Arnonae*”. Consúltese: MADRID, Antonio de la: “Montañeses en Portugal”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, nº1, 1951, p. 24.



Además hay muchas pinturas anónimas que podrían relacionarse, por la descripción que se ofrece, con la escuela sevillana o napolitana: “retratos de mudos: con sombreros y gallinas en la mano y retrato de un loco que cuanto tocaba y tenía era real y se llamaba Mago”<sup>1420</sup>. En otros casos se copian los cuadros de género característicos de Bartolomé Esteban Murillo y sus seguidores, demostrando que Bravo de Lagunas tenía interés por la estética naturalista comenzada en la ciudad del Guadalquivir por Juan de Roelas (1570-1625) y continuada por Herrera “El Joven” (1622-1685), Pedro de Campobón (1605-1674), José Ribera (1591-1652) y el ya citado Bartolomé Esteban Murillo: “retrato de un pobre que tiene el sombrero en la mano, de mano de Lozano”, o “la copia de dos muchachos golosos comiendo frutas de Lozano”<sup>1421</sup>.

Es importante detenerse brevemente en estos niños comiendo frutas porque, tal vez, se refiera a una copia o versión de una de las piezas más representativas de la producción de Murillo: los “Niños comiendo uvas y melón”, datada sobre 1650 y conservada en la Alte Pinakothek de Múnich<sup>1422</sup>. La pieza, de su etapa juvenil, muestra a dos niños caracterizados como pícaros, con ropas raídas y gestos de glotonería, sentados en unas ruinas mientras devoran unas uvas y un trozo de melón, captados con una sobresaliente sensación de realidad. El tema tiene sus orígenes en san Diego de Alcalá dándole de comer a los pobres, pintura en la que aparece la atención a la infancia desvalida, propio de Murillo y del que derivaría una escuela de seguidores, pudiéndose establecer una relación directa de este tipo de imágenes con la justicia demandada por el franciscano Martínez de Mata en el “Memorial de la despoblación y pobreza de España y su remedio”<sup>1423</sup>. La pincelada, de mayor soltura, y los efectos de vaporosidad

---

<sup>1420</sup> AGN: *Testamento de...op. cit.*, f. 482.

<sup>1421</sup> *Ídem*. Para conocer más sobre la figura de Murillo: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, 3 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1981 y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid, El Viso, 2012.

<sup>1422</sup> Que parece ser también se encontraba en la pinacoteca del I marqués de Santa María (1741): “otro lienzo mediano de unos muchachos del melón y uvas”. AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María...*, *op. cit.*, f. 489v.

<sup>1423</sup> Sobre la trascendencia de Murillo véase: HELLWIG, Karin: “La recepción de Murillo en Europa”, en *El Joven Murillo*, cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 97-115 y, especialmente, el ensayo: GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1989. En la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII la figura de Murillo fue constantemente alabada y su particular estilo adoptado por otros artífices. Entre los elogios más destacados se encuentran los pronunciados por Fernando de la Torre Farfán como, por ejemplo, el Apeles sevillano. Igualmente este mismo autor indica como en 1671 los cuadros de Murillo habían trascendido el ámbito español, sin pasar por la corte. Para el conocimiento del pintor fuera de España durante épocas posteriores fueron decisivos el puerto de Sevilla, las relaciones de Murillo con clientes flamencos, ingleses y rusos, vinculados a la diplomacia, y la biografía contenida en la *Academia Picturae Eruditae* de Sandrart (1683). Para conocer más sobre Murillo a finales del siglo XVII véase las pp. 31-39 del citado trabajo. En Inglaterra durante la

muestran la influencia que adquirió de Herrera “El Joven” y la pintura veneciana. El mundo holandés se encuentra presente en la atención y recreación a la vida quieta como en el caso de la cesta de mimbre rota. Fue adquirido por el príncipe elector Maximiliano Emanuel de Baviera durante su estancia en Bruselas, entre 1692 y 1701, como Gobernador de los Países Bajos, junto a los “Niños jugando a los dados”. Murillo aplica su retina a las escenas cotidianas, hecho que une a una técnica rica en materia pictórica resaltando los contornos de las figuras. Hay una importante filiación con el naturalismo de Caravaggio (1593-1610) en los pies descalzos y la iluminación claroscuro, creando un prototipo pictórico universal y de gran fortuna.

La existencia de una copia de esta pintura permite afirmar que Murillo fue un artista conocido y valorado durante el siglo XVII y XVIII en Lima, adquiriendo un claro sentido internacional y una fama en correspondencia de la que gozó en el resto de Europa. Como ha estudiado Karin Hellwig era el pintor por antonomasia y sus cuadros alcanzaban grandes precios en las subastas, siendo tan solicitados que Carlos III dictó una disposición que prohibía en 1779 la exportación de obras de arte españolas, en virtud de los rumores que corrían sobre extranjeros que pretendían adquirir obras de Murillo y otros pintores. Por otra parte, tenemos pruebas del impacto de este asunto muchos años antes, así como sus posibles fuentes literarias, en el testimonio transmitido por Fray Juan Meléndez en 1671, narrando la decoración de la portería del Convento de Santo Domingo de Lima, con motivo de las fiestas de la beatificación de santa Rosa, que consistía en temas de pintura y escultura. En uno de ellos describe a dos jóvenes descuartizando un melón y desgajando dos grandes racimos de uvas “a la manera que suelen andar pintados, no sé si aludiendo al cuento de aquellos dos picarillos, que anda entre ciertas novelas”<sup>1424</sup> (Fig. 104).

Atendiendo a la temática de las pinturas se pone de manifiesto el decreciente interés por lo sagrado. Concretamente, de asunto religioso, incluyendo también algunos países de historia sacra, nos encontramos con un 24,47% del total, mientras que el

---

primera mitad del siglo XVIII Murillo fue adquiriendo una importancia creciente debido a la temprana traducción del libro de Palomino, hecho que explica la existencia de importantes colecciones pictóricas como la de Sir Robert Walpole (1720), con cinco ejemplares del maestro sevillano, y la realización de copias por Gainsborough y Reynolds (véase pp. 45-54). Finalmente, hasta la invasión napoleónica no se generó un verdadero interés en Francia por Murillo (pp. 97-127), si bien su presencia en colecciones particulares españolas durante buena parte del siglo XVIII fue bastante reseñable en el ámbito de la corte (Isabel de Farnesio, Carlos III y Carlos IV) y en Sevilla con D. Francisco de Bruna, el Marqués de Loreto y D. Antonio Maestre, entre otros (pp. 133-139).

<sup>1424</sup> RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo...*, op. cit., pp. 229-230.

75,53% restante pertenece a la temática profana (porcentaje elaborado sobre 94 ejemplares porque de once no tenemos noticias), especialmente escenas de género cercanas al naturalismo de Caravaggio y, como venimos señalando, a la estética de Murillo. Véase a modo de ejemplo: “un lienzo de Morillo de un soldado con la cara de medio perfil y una gitana diciéndole la buenaventura, y un gitano hurtándole una gallina y un muchacho admirado, un retrato de mano de Largillière que costó mucho dinero y un lienzo de una canasta de frutas con un lorito, y un escarabajo con una liebre, conejo y cochino colgando, pieza de especial gusto, y que fue de mi padre y la he apreciado con particularidad”<sup>1425</sup>. Sorprende la relevancia que adquieren los asuntos considerados menores por los académicos de la época, destacando la afición por el bodegón, tema amable y decorativo que se encuentra en un 28,72%, y los cuadros de risa y género en un 8,51%. El retrato, género noble según los tratadistas, tiene una notable presencia con un 21,28%, y los paisajes, varios mitológicos, un 17,02%.



Fig. 104. *Niños comiendo melón y uvas*, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1650, Alte Pinakothek de Múnich

<sup>1425</sup> AGN: *Testamento de...*, op. cit., f. 483v.

La pintura religiosa responde a la tónica general de las colecciones pictóricas tradicionales: cabezas de mártires, santos en meditación (san Francisco, san Mateo la Magdalena...), la Virgen con el Niño, la Purísima Concepción de María, la Encarnación, escenas dulces y amables de la infancia de Jesucristo (el Nacimiento) y de su adultez (el Bautismo), parábolas del Nuevo Testamento, y milagros como los de santo Toribio, una Escalera de Jacob y la Muerte de san José<sup>1426</sup>. Sintomática resulta la ausencia de ejemplos del ciclo de la Pasión de Cristo, frecuente en Lima durante toda la Edad Moderna. Ciertamente en el siglo XVIII se recuperó la estética clásica debido a los nuevos aires ilustrados. Esto no quiere decir que durante el Siglo de las Luces el ambiente religioso de las décadas precedentes desaparezca. Incluso parece que tanto en España como en América persiste. Así aparece reflejado en el testamento cuando Bravo de Lagunas hace referencia a un lienzo con el tema del Nacimiento, afectado por el seísmo de 1746, de una técnica no demasiado depurada “que quedará por servir a la devoción y por ser sabido de un amigo”<sup>1427</sup>.

Esta afirmación tan sugerente pone de manifiesto un aspecto de la funcionalidad de la obra de arte religiosa desde el siglo XVI en territorio americano, cuyo objetivo era facilitar la evangelización. Siguiendo los datos ofrecidos por el testamento, considero que Pedro José Bravo de Lagunas tenía un amplio conocimiento artístico e intentaba comprar pinturas de alto valor estético porque posiblemente debieron ser colocadas en lugares estratégicos del espacio doméstico y mostradas al público en el acto de enseñar la casa. La prueba de todo esto se encuentra en su testamento al referirse a obras que sufrieron desperfectos debido al terremoto ya citado y “cuyos retoques las han hecho tan intolerables que son necesarios quitar de la vista”<sup>1428</sup>, testimonio que deja adivinar un proceso de colección durante décadas.

Además, emplea juicios de valor deteniéndose en factores compositivos y cromáticos, atestiguando su manera renovada de ver y sentir el arte: “un lienzo grande de la Parábola del samaritano muy particular, un lienzo de una mujer tragona emborrachándose corriente, un lienzo de San José expirando con una técnica de buen azul, un país con cacería y frutas bastantes y colores finos, etc...”<sup>1429</sup>. Por todo lo dicho, Bravo de Lagunas sería un coleccionista puro que adquiere arte porque tiene las

---

<sup>1426</sup> *Ibíd.*, ff. 482v-483.

<sup>1427</sup> *Ibíd.*, f. 483.

<sup>1428</sup> *Ídem.*

<sup>1429</sup> *Ídem.*

necesidades básicas cubiertas, siendo este acto una expresión de la mejora del estilo de vida. También busca diferenciarse, gratificándose de su posición, con la posesión de objetos exclusivos que puede disfrutar contemplando diariamente. Por último, atesora siguiendo un criterio estético, siendo conocedor de la calidad de las pinturas, aunque en ciertos casos mantiene algunos ejemplos en su colección por vinculaciones puramente sentimentales. Así, el catedrático sanmarquino suma a las descripciones agudos comentarios que transforman el documento en un testimonio excepcional para comprender su amor por la pintura. De manera resumida, la galería recopilada fue la siguiente:

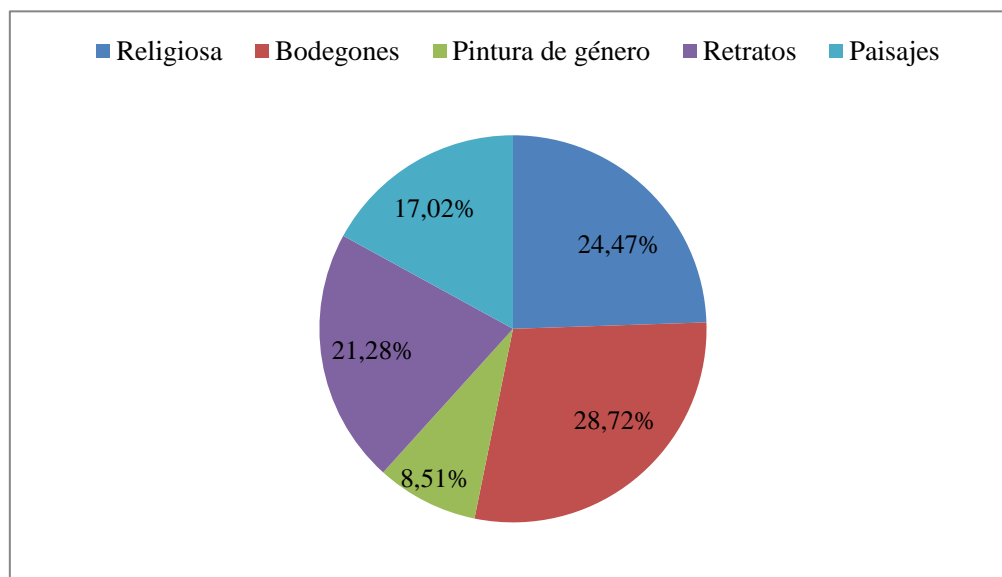
Tabla 22. Colección pictórica de Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)

Asunto	Cantidad	Otras observaciones
La Asunción de María	1	De mano de Lozano, copia de otra obra similar de Murillo y pintada por 200 pesos.
Retratos	4	D. Mauro de Mendoza, el Marqués de Monroy, otro pequeño del Marqués de Villagarcía (los tres de Lozano) y el cardenal de Mendoza (pintado en Madrid, anónimo).
Retrato	1	Pequeño, de mano de Lozano, representando al Conde de Villa Señor.
Mitología	4	Dos lienzos apaisados, de mano de Lozano, copiando piezas venecianas llevadas a Lima por el Príncipe de Santo Buono y otros dos anónimos de Melpómene y otra musa de pie con un perro, no identificada. Se indica que existían más de estos lienzos pero sufrieron desperfectos en el terremoto de 1746 y no se vinculan debido a las desafortunadas restauraciones.
Retrato de un pobre	1	Pintado por Lozano.
Retratos de mudos	2	Pintados por Lozano.
Retrato de un pintor	1	Llamado Lorenzo Ferrer y pintado por Lozano.
David	2	Una copia de mano de Lozano y un original de Daza.
Retrato de un loco	1	Llamado “Mago” y pintado por Lozano.
Escena de género	1	Dos muchachos comiendo frutas, copia de mano de Lozano.
Retratos de borrachos	2	El primero nombrado “Cacimiro” y el segundo “Orellanita el Fuerte”, ambos de Lozano.
Retrato de una mujer	1	Pintado por Lozano.
Retrato de Merlín	1	Pintado por Lozano.
Escenas de género	3	Tres lienzos de Lozano (uno de un hombre con naipes en la mano, otro con un papel, y una mujer entrando en un gallinero).

Cabeza de san Ignacio	1	Copia, de mano de Lozano.
San Francisco	1	Copia de una pieza del Greco, lienzo pintado por Lozano.
La Purísima	1	De mano de Daza y dos varas de alto.
La Magdalena	1	De mano de Daza.
Países (unos religiosos y otros profanos)	4	Narciso, Andrómeda y un Nacimiento, pintados por Daza, y otro Narciso anónimo.
La Escalera de Jacob	1	Apaisada.
La Cena de Baltasar	1	Antiguo.
La Encarnación	1	Lámina antigua de la casa.
San Francisco de Paula	1	Lienzo traído de Francia por el Virrey Castellldosrús.
Bautismo de Cristo	1	“Muy particular”, que fue del Conde de Canillas.
Santo Toribio	1	Lienzo pequeño.
Temas indeterminados	4	Lienzos menores de media vara, procedentes de Francia.
Escenas de género	2	Un gitano y una gitana riéndose.
Retratos	2	De Luis XIV y el Delfín, su autor Charles Le Brun y traídos de Francia por el Virrey Castellldosrús. Son excelentes.
Parábola	1	El buen samaritano, “muy particular”.
Retrato	1	Príncipe de Santo Buono, Escuela de Tiziano.
Bodegones	12	Cuatro de pequeño formato y ocho de escuela flamenca, apaisados y con marcos negros, todos “muy finos”.
Mitología	1	Adonis y Venus, “corriente” y de procedencia inglesa.
Países (unos religiosos y otros profanos)	12	El Arca de Noé, los montes de Armenia, los altares de la Virgen (de Daza), una batalla de moros, una cacería “de colores finos”, uno de la batalla de Pavía “muy bueno”, cinco flamencos (dos fábulas, un nacimiento de Moisés y dos santas), una vista pintada por Daza del “Lechugal”.
Retratos	2	Felipe V y “la Reina Saboyana”.
Escena de género	1	Mujer borracha “corriente”.
San José	1	Expirando y “con una técnica de buen azul”.
María y José	1	Lienzo apaisado antiguo en la casa, de pequeño formato y origen romano.
El Nacimiento	1	“Apaisado, regular y con algunos defectos quedará por devoción y por ser sabido de un amigo”.

Bodegones	13	Apaisados, su autor Pablo de la Concha y “muy celebrados” por ser de escuela flamenca.
País	1	Zorra cazando un gallo que “costó mucho dinero”.
Escena de género	1	Representa un soldado al que le dicen la buenaventura mientras le hurtan una gallina. Pieza de Murillo.
Retrato	1	Francés, de mano de Largillière, “que costó mucho dinero”.
Bodegón	1	Por ser una pintura heredada de su padre, Bravo de Lagunas la estima especialmente.
Bodegón	1	Una langosta, con pan y frutas.
Temas indeterminados	7	De gran formato, su autor Francisco de Herrera (sin aclarar si se trata del padre o del hijo)
Total	105	

Gráfico 9. Temática de la colección de Pedro José Bravo de Lagunas



En cuanto a la psicología del coleccionista, Henri Codet estableció una clasificación de cuatro móviles: el deseo de propiedad, de perfección intelectual, de ser mejor que los demás y de etiquetar, ordenar y clasificar la realidad, presente en el testamento en el momento en que Bravo de Lagunas apuesta por seguir un orden

temático, refiriendo la autoría y procedencia de algunos lienzos<sup>1430</sup>. También podría señalarse el deseo de perfección intelectual porque nuestro coleccionista fue dueño de una biblioteca que contaba con libros de todas las materias y que nos recuerda la unión existente entre pintura y poesía, asunto de importante fecundidad en la teoría artística, renovado desde el Renacimiento bajo el topos latino *Ut Pictura Poesis*. Obviamente, ningún documento puede demostrarnos que todos los ejemplares fuesen leídos, pero el simple hecho de poseerlos y su desempeño como catedrático en la Universidad de San Marcos nos lo presenta como un personaje con inquietudes intelectuales. Finalmente, el afán de demostrar su estatus dentro de la estratificada sociedad barroca podría ser otro de los motores que motivó la formación de una importante colección pictórica. En conclusión, Pedro José Bravo de Lagunas fue un coleccionista que valoró temas y cuestiones de la pintura contemporánea europea, hecho que dota a su colección de una indiscutible modernidad. Los datos proporcionados por el inventario, son, por ahora, los más completos encontrados. Contemplan aspectos como la autoría de algunas piezas, tamaño, estilo, procedencia y además incluye jugosos juicios valorativos que indican un ejercicio moderno del coleccionismo, entendido como objeto de conocimiento, y una mirada renovada hacia el objeto artístico, estimado por sus propias cualidades compositivas y sensoriales, constituyendo así una aportación documental representativa para recrear el perfil de un coleccionista sensible y culto en la Lima del XVIII.

Cambiando de personaje, D. Felipe Urbano de Colmenares nació en Lima el veinticuatro de mayo de 1723, recibiendo bautismo apenas una semana después en la antigua Iglesia de San Marcelo. Fue el segundogénito de D. Sebastián Francisco de Colmenares y Vega (1672- 1743), Veedor General de la Armada de la Mar del Sur y Presidio del Callao y Tesorero del Tribunal la Santa Cruzada, quien contrajo matrimonio el veintidós de febrero de 1716 en la metropolitana limeña con D<sup>a</sup>. Mariana Fernández de Córdoba y Suazo (1700-1779), acaudalada dama criolla descendiente de los Marqueses de Guadalcazar<sup>1431</sup>. La pareja fue nombrada condes de Polentinos, título confirmado en julio de 1716 por el rey Felipe V (1683-1746) con el vizcondado previo de Colmenares y originariamente concedido en tiempos de Carlos II (1661-1700) a los

---

<sup>1430</sup> PEARCE, Susan Mary: *Museums, objects and collections: a cultural study*. Londres, Leicester University Press, 1992, pp. 36-88 y CODET, Henri: *Ensayo sobre el coleccionismo*. París, Jouve, 1921.

<sup>1431</sup> LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en...*, vol. I, *op. cit.*, p. 21. La colección artística de Felipe Urbano de Colmenares ha sido tratada en: HOLGUERA CABRERA, Antonio: “«Nueve países grandes de pincel valiente»: La galería pictórica de Felipe Urbano de Colmenares (1799)”, en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla, Universidad de Sevilla y SAV, 2018 (en prensa).



Conventos de San Felipe Neri de Molina de Aragón y Medina de Pomar para beneficiarlo<sup>1432</sup>.

D. Sebastián de Colmenares reunió, en relación a sus contemporáneos, una de las fortunas más significativas en Perú hasta comienzos del siglo XIX debido a los altos cargos ejercidos en la administración, sucediendo a su padre homónimo (1634-1709), caballero de la Orden de Santiago y secretario del virrey conde de Lemos<sup>1433</sup>, y también por poseer mayorazgos en la Península, administrados por el primogénito D. Francisco José de Colmenares y Fernández de Córdoba (1719-c.1768), heredero directo del Condado de Polentinos embarcado hacia España en las décadas centrales del setecientos<sup>1434</sup>. En Madrid desarrolló una exitosa carrera militar hasta obtener el grado de coronel de los Reales Ejércitos y acudió a los altares con la IV marquesa de Olivares. El resto de su numerosa prole la componían, sin incluir a los varones ya citados: D. Lorenzo, Dña. María Josefa, desposada con D. Juan José de Aliaga, Dña. María Rosa, enlazada con el Dr. D. Pedro José Ramírez de Laredo, contador del Juzgado de Bienes de Difuntos, Dña. María Eulalia, Dña. María Isidora y Dña. Juana Manuela, monjas las tres en los cenobios de Jesús Nazareno, San Agustín y San Joaquín<sup>1435</sup>.

En un principio D. Sebastián desempeñó la función paterna hasta la extinción de los oficios de Cruzada (1743-1786). Tras desaparecer la plaza de veedor, el virrey conde de Superunda le ofreció la contaduría de la Casa de la Moneda, sirviendo en este destino hasta su jubilación en 1780<sup>1436</sup>. Al permanecer soltero, y recibir en 1773 el título por insolvencia de parientes colaterales, heredó al vínculo de Fernández de Córdoba, instaurado por Rosa de Colmenares, tía legataria de varias pertenencias ancestrales y unida a D. Mateo Pro de la Orden de Calatrava, marqués de Zelada y de la Fuente. Esta señora dejó a su segundo sobrino las tierras suficientes para tener un sólido comienzo en sus aspiraciones de ascenso social en Lima ilustrada: tres haciendas en el valle de

---

<sup>1432</sup> GUÍO CASTAÑOS, Guillermo y GUÍO MARTÍN, Javier J.: *El Palacio de Contreras y la Academia de Intendencia en Ávila*. Ávila, 2007, pp. 76-77.

<sup>1433</sup> En el Archivo General de Indias se conserva el expediente de información y licencia de pasajero donde se establece una enumeración de los acompañantes, entre ellos su mujer, Agustina Vega y Rinaga, ocho vástagos y, por último, Tomás Vara del Rey, criado, natural de Villanueva de los Infantes, hijo de Alonso Vara del Rey y de María López de Terzaga. Cfr.: AGI, *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Sebastián de Colmenares*, Contratación, 5446, N.7, 1684.

<sup>1434</sup> RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: "La aristocracia limeña al...", *op. cit.*, pp. 289-308; 299-300.

<sup>1435</sup> MENDIBURU, Manuel de: *Diccionario...*, vol. 2, *op.cit.*, p. 404.

<sup>1436</sup> *Ídem*.

Pativilca, otra en el de Carabayllo, una chacra en los suburbios de Guía, un inmueble urbano y una imposición de diez mil pesos en el cabildo de Lima<sup>1437</sup>.

El resto del patrimonio lo labró como prestamista, llamando la atención en el inventario de bienes practicado a su muerte la cantidad de 548.566,5 pesos que según cuenta detallada le debían varios nobles: los Condes de Premio Real, de San Antonio, los de Montemar y Montebanco, el marqués de Feria, el de Lara, y otros, comerciantes destacados (Juan Miguel Catañeda, Tomás de la Bodega, etc.), e incluso el Tribunal del Consulado con 66.000 pesos<sup>1438</sup>. Esta serie de sustanciosos nombres nos permiten atisbar el panorama de sus posibles amistades y el ambiente en el que se movía. Algunos se descubren especialmente atractivos por sus implicaciones histórico-artísticas, siendo uno de los más notables, sin duda, D. Agustín de Salazar y Muñatones (1702-1771), criollo de fulgurante carrera castrense y funcional. A este noble terrateniente, próximo a la corte, le distinguió, como hemos venido estudiando en páginas anteriores, un especial interés por los trabajos de Cristóbal Lozano, Pedro Pablo Rubens, Annibale Carracci y la saga de Los Bassano, artífices de carácter nacional e internacional recopilados en una admirable galería doméstica.

El continuo esfuerzo por cultivar un coleccionismo de impronta cosmopolita fue la estrategia más apropiada entre los hombres doctos y pudientes para cubrir sus necesidades piadosas, económicas y de prestigio. Un gran porcentaje de ellos ostentaron cátedras, redactaron tratados en los diversos saberes humanísticos del momento y participaron en debates altamente trascendentes. Dichos personajes procedían de dinastías consagradas que a veces podían remontarse a los primeros conquistadores y pobladores hispanos del Nuevo Mundo. En cualquier caso, habitualmente sus parientes desempeñaban cargos gubernamentales en distintos niveles de la administración virreinal: municipios, audiencias, tribunales, universidades, etc<sup>1439</sup>.

Es probable que el contacto diario con estos entendidos, sensibles a cuestiones artísticas, tanto por gusto personal como por las tareas institucionales que debían acometer, generara en D. Felipe la necesidad de concebir una colección que diese buena cuenta de sus preferencias estéticas, motivado, tal vez, por el deseo de singularizarse o

---

<sup>1437</sup> RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: "La aristocracia limeña...", *op. cit.*, p. 300.

<sup>1438</sup> *Ídem*.

<sup>1439</sup> Cfr.: RAMOS SOSA, Rafael: "Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas", *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, n° 14, 2008, pp. 397-415; ver pp. 407-408, además de las notas 19 y 21.

distinguirse al interior de un entramado social altamente competitivo. El éxito de esta empresa acabó proyectándose tras su último aliento en 1807, cuando su sobrino carnal, D. Sebastián de Aliaga y Colmenares, tras recibir varias de sus posesiones, enlazó en ventajoso matrimonio con Mercedes de Santa Cruz y Querejazu, única heredera del IV conde de San Juan de Lurigancho que aportó más de cien mil pesos en dote. Así el mayorazgo de Aliaga pudo apuntalar su patrimonio, encontrándose en tiempos de la Independencia en bastante mejor situación que a lo largo de buena parte de la centuria decimoctava<sup>1440</sup>.

En el contexto expuesto con anterioridad debe insertarse el inventario de bienes, confeccionado el veinte de abril de 1799 en un único folio suelto titulado: “Advertencias que han de tenerse prestar en el cumplimiento de mi disposición. Herederos nombrados de mis bienes y otras disposiciones de buenas memorias”<sup>1441</sup>. Su publicación es del mayor interés debido a que, por ahora, no tenemos noticias de ningún testamento formalizado ante notario por nuestro protagonista. La relación artística, practicada con anterioridad a su fallecimiento, sugiere que el conjunto decoraba la casa principal de Lima, una propiedad familiar cuya ubicación desconocemos y que, a juzgar por el excelente equipamiento pictórico, podemos recrearla con la imaginación sobre una de aquellas viviendas de buen acomodo sin llegar a ser palacio. La fuente manuscrita informa sobre nueve paisajes de gran formato, pertenecientes a un vínculo antiguo y, en consecuencia, remitidos al conde de Montesinos: “Declaro que los nueve países grandes de pincel valiente son vínculo antiguo de la casa y como tales se remitirán al Conde de Montesinos, mi sobrino”<sup>1442</sup>.

Aunque escuetas, estas sugestivas líneas escritas en primera persona ratifican la existencia de una pinacoteca anterior, o al menos la intención de instalarla, hecho que debió contribuir hipotéticamente a educar la mirada del marqués en su juventud, animándole a continuar décadas después con la actitud coleccionista emprendida por parientes cercanos para establecer un discurso que actuara como mecanismo justificativo del linaje en las sucesivas generaciones. Ciertas descripciones dejan entrever la superación del carácter acumulativo y preciosista presente en los *Kunst und Wunderkammer* manieristas, remarcando la excepcionalidad de algunos ejemplos.

---

<sup>1440</sup> RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “La aristocracia limeña...”, *op. cit.*, p. 300.

<sup>1441</sup> AGN: *Inventario de bienes del marqués de Zelada y de la Fuente...*, *op. cit.*, f. 26v. Se halla dentro de un legajo junto a la disposición testamentaria de D. Agustín de Querejazu.

<sup>1442</sup> *Idem.*

Prueba de ello son “dos batallitas muy finas”<sup>1443</sup> de las que parece sentirse especialmente orgulloso porque se situaban en el acceso a la sala principal, lugar de recibo y afirmación identitaria.

Se debió apostar, como en otras ocasiones, por una disposición museográfica característica de la Edad Moderna, cubriendo todo el espacio disponible y planteando un tipo de visualización global. La carencia de luz eléctrica influía en los acercamientos, actuando, a veces, como factor igualador. Por tanto, si se tenía interés en dignificar un óleo se acudía a elementos externos, por ejemplo, las enmarcaciones fabricadas en materiales atractivos visualmente, los soportes metálicos que ofrecían vistosos acabados, proceder a su engalanamiento con colgaduras textiles u otorgarles una situación privilegiada sobre los zócalos de ventanas y puertas. En este punto, el documento proporciona un valor agregado a las frías relaciones de los inventarios, especificando algunos caracteres cualitativos.

Por otro lado, y aunque no se conserve hasta ahora constancia documental, pensamos que la morada no debió albergar exclusivamente pinturas sino también alhajas, cantidades notables de plata labrada y un exquisito moblaje, tal vez, de elegante diseño rococó o inglés si atendemos a la cronología, frecuentes en la ciudad del Rímac en señal de estatus que, en definitiva, revelaría a los visitantes el ostentoso ritmo vital alcanzado por D. Felipe en calidad de funcionario virreinal. Las múltiples tipologías mobiliarias, con todos sus valores estéticos e implicaciones suntuarias, fueron un complemento lógico de la riqueza arquitectónica en una cultura, donde el lujo y la opulencia fueron una necesidad y no simple vanidad ocasional de individuos aislados<sup>1444</sup>. Combinados con ejemplares plásticos en habitáculos especializados (el oratorio, el cuarto de dormir o el estudio) acentuaban los estímulos perceptivos del objeto artístico, potenciando así el disfrute de sus dueños durante una contemplación pausada. De este modo podría hablarse del “ámbito de la obra de arte”, concepto que “abre el horizonte no sólo a la función inmediata sino a la contemplación y delectación autónoma (que no independiente) de la misma, incluyendo los aspectos psicológicos, sociológicos y espirituales del comitente o receptor y su época”<sup>1445</sup>.

---

<sup>1443</sup> *Ídem*.

<sup>1444</sup> GONZALBO AIZPURU, Pilar: “De la penuria y el lujo en la Nueva España...”, *op. cit.*, pp. 49-75; p. 50.

<sup>1445</sup> RAMOS SOSA, Rafael: “Concurso de artes y...”, *op. cit.*, p. 398.

La colección se trata de una sobresaliente relación de sesenta y siete obras de las que treinta y una, es decir un excepcional 46,26%, pertenecerían a distintos autores españoles y extranjeros, abarcando los siglos XVI y XVII. Es necesario insistir en el hecho de que no se menciona el nombre del maestro pintor responsable del inventariado y ni tan siquiera aparece su firma, lo cual acentúa las reservas con que deben ser consideradas las atribuciones. Dicho personaje lleva a cabo una identificación escueta de la pieza limitándose a designar el título de la misma, describiendo esquemáticamente en contadas ocasiones los elementos representados, y a añadir el nombre de su supuesto artífice. A veces indica sobre qué superficie se ha trabajado, utilizando “lienso” para referirse a la técnica de óleo sobre lienzo, diferenciándola de las “láminas”. Asimismo, no se detiene en proporcionar las dimensiones, aludiendo a su tamaño con apelativos imprecisos en forma del adjetivo “grande” o los diminutivos “paisecitos” y “batallitas”, ni en establecer una tasación económica, aspecto que sería de gran ayuda a la hora de profundizar sobre la demanda de determinados asuntos.

Confirmamos que la redacción sigue un orden preestablecido, situando en primer lugar los nueve países de “pincel valiente”, que no fueron compra directa de D. Felipe, y, a continuación, partiendo del orden social del Antiguo Régimen donde el posicionamiento jerárquico se respaldaba en una herencia acumulada a través del tiempo, un apartado con todos los cuadros que fueron vinculados para evitar en vano su fragmentación, obtenidos “a fuerza de diligencias”<sup>1446</sup>. Conocedor de los mecanismos adquisitivos del mercado, el marqués demuestra ser un hombre versado en los negocios y bien informado sobre el patrimonio artístico conservado en otros hogares al hacerse con “los doce países que compré de los bienes del señor Bolaños”<sup>1447</sup>, apelativo correspondiente a Juan José de Aliaga y Santa Cruz, V conde de San Juan de Lurigancho. El análisis del repertorio, dividido en cincuenta y cinco lienzos (82,09%) y doce láminas (17,91%), nos habla de un personaje moderadamente avanzado para su época que dio forma a un conjunto moderno en el contexto del virreinato peruano pues fue en la centuria siguiente cuando las familias poderosas buscaron insertarse plenamente en un sistema de intercambio internacional, percibiéndose una ruptura con el pasado<sup>1448</sup>.

---

<sup>1446</sup> AGN: *Inventario del marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

<sup>1447</sup> *Ídem*.

<sup>1448</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Hacia un coleccionismo...”, op. cit., pp. 2-27.

Las inquietudes culturales de D. Felipe nos llevan a pensar que, si bien quizás no fuera el iniciador de la colección, no obstante sí es él quien la consolida, amplía y otorga una coherencia en términos de calidad. En sus habitaciones convivían representantes del Barroco flamenco (Rubens) con creadores adscritos al naturalismo y el manierismo veneciano (Murillo, Ribera, Zurbarán y Tiziano), reuniendo intencionadamente en su domicilio el testimonio de un arte que ya a finales del siglo XVIII comenzaba a desvanecerse por el ímpetu ilustrado pero que aun así admiraba y le proporcionaba prestigio. Además, asistimos en plena década de los noventa a las primeras tentativas en Lima de fundar una institución académica, por lo que no debe descartarse su empleo didáctico, estimulando y orientando a los pintores noveles con el recuerdo de unas normas universales, traducidas en célebres imágenes derivadas del Renacimiento y Barroco internacionales. Conviene ser cautos al trabajar con documentación notarial antigua y no aceptar categóricamente las autorías debido a que la frontera entre una copia y el original no estaba tan claramente diferenciada en unos siglos en los que la Historia del Arte comenzaba su andadura. Los mismos tratadistas recomendaban emular el estilo de los artistas más paradigmáticos para perfeccionar el oficio<sup>1449</sup>. Seguramente, D. Felipe debió optar por comprar reproducciones de cuadros cubiertos con un velo de gloria que le resultarían de otra manera inaccesibles.

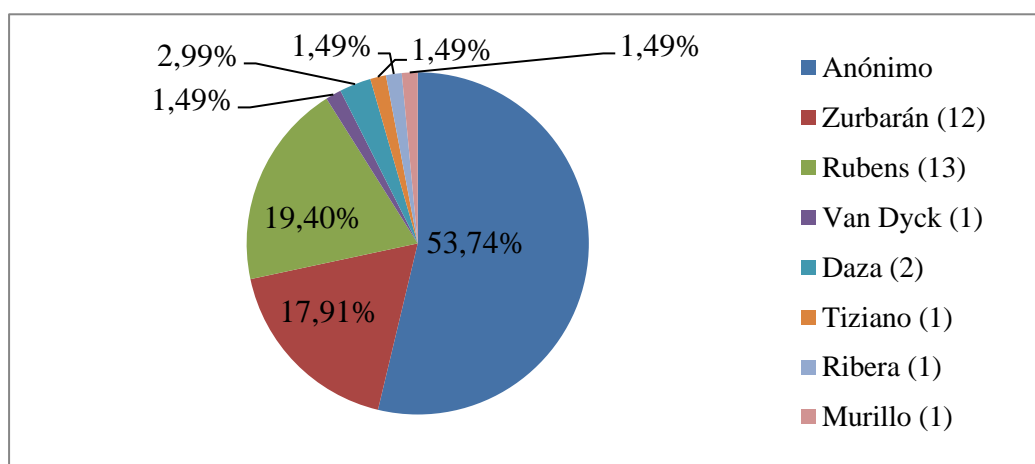
Tabla 23. La galería pictórica de Felipe Urbano de Colmenares (1799)

Asunto	Cantidad	Otras consideraciones
Países	9	Grandes/ De pincel valiente/ Vínculo antiguo de la casa/ Remitidos al Conde de Montesinos
Abraham	1	Lienzo grande/ su autor Rubens
Descendimiento	1	Tiziano
La fregona	1	Su autor, Van Dyck
Serie de mártires	12	Su autor, Zurbarán
Países	12	Comprados de los bienes del Señor Bolaños
Niños comiendo	1	Su autor, Murillo
Dos pichones	1	Lienzo

<sup>1449</sup> Francisco Pacheco en su «Arte de la Pintura» (1649) estipula que: “Es cosa más segura y recebida (por la poca capacidad de los sujetos), el comenzar por la práctica o ejercicio de la mano, y por una sencilla imitación; porque siendo exercitados en trasladar cosas buenas, y diestros debuxadores, por la luz y conocimiento que adquieren, halla en ellos mejor asiento y lugar la doctrina, y son más capaces de los buenos preceptos (...). Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, (...) así de estampas como de mano, ofreciéndole ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo”. Véase: CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura...*, op. cit., pp. 403-404.

Batallas	2	De pequeño formato/ muy finas/ Sobre la puerta de acceso a la sala
Países	10	De pequeño formato/ sobre la vida de san Juan
Países	2	La ruina y nevada, su autor Cristóbal Daza
La historia de Aquiles	12	Láminas con marcos de ébano/ su autor Rubens
La Magdalena	1	Con marco de bronce dorado
El sacrificio de una vaca o un toro	1	Con marco negro
Una cabeza escorzada de San Sebastián	1	Con marco dorado/ Su autor Españolote
Lienzos: 55. Láminas: 12. <b>TOTAL: 67.</b>		

Gráfico 10. Distribución porcentual de autores



Desde la segunda mitad del setecientos la influencia de Bartolomé Esteban Murillo resultó decisiva en la plástica limeña dieciochesca para avanzar por el sendero de un naturalismo donde luz, color y movimiento pujan en los motivos, abandonando la veta figurativa zurbaranesca y las interpretaciones tenebristas de Juan de Valdés Leal. Sus producciones fueron recibidas en la centuria precedente mediante la importación de ciclos sacros que, si aún en la actualidad despiertan admiración, en el pasado fueron

auténticos puntos de inflexión para estimular la recreación de la estética realista en los virreinos transatlánticos<sup>1450</sup>.

Esta corriente, apoyada en una narrativa más verosímil, fue dentro del ámbito contrarreformista europeo y americano una efectiva respuesta a las necesidades piadosas, alcanzando enorme predicamento en los Reyes al calor de la espiritualidad conventual dominica, manifestada en la serie de origen sevillano conservada en el claustro de Santo Domingo (1607)<sup>1451</sup>. Las influencias estilísticas de la capital hispalense conformaron un Barroco ecléctico dependiente de un triple sustrato: flamenco, por la inagotable llegada de grabados amberinos, italiano y español, reinterpretado desde una óptica personal, apostando por el triunfo de un estilo suave y colorista aunque con resabios matizados de claroscuro en etapas sucesivas de tanteos formales, culminadas sobre la séptima década del siglo XVII. D. Felipe Urbano, consciente de estos antecedentes, parece querer difundirlos resumidamente, a modo de homenaje visual, bajo el formato de una galería doméstica compuesta con hasta trece piezas de Rubens, una docena de Zurbaranes, una pareja de Dazas y muestras individuales de Tiziano, Van Dyck, Murillo y Ribera.

En cuanto a la distribución temática, el acceso al mercado de un amplio espectro social y la popularización de determinados estilos propició que el género profano adquiriese cada vez mayor presencia en las colecciones particulares limeñas, lo cual no era una novedad, pues al explorar Wuffarden el gusto de los canónigos catedralicios destacó su interés por las vistas de ciudades, paisajes, mitologías y marinas. El advenimiento borbónico potenciaría una pintura que reelaboraría lo foráneo tomando como eje la observación de la naturaleza. Dicha tendencia supuso un aperturismo hacia los “países”, que, sin embargo, debido a la amplitud del término podían introducir episodios religiosos, batallas, marinas, escenas cinegéticas, estaciones, meses del año, probablemente el Zodíaco, e incluso, mapas de haciendas, villas y enclaves urbanos. Podría muy bien ser introducidas en este ambiguo vocablo la docena de paisajes entregada al conde de Montesinos, los otros diez mercadeados al “Señor Bolaños”, las

---

<sup>1450</sup> Véase el apartado correspondiente en WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo...”, *op. cit.*, pp. 285-289.

<sup>1451</sup> STASTNY MOSBERG, Francisco: *Redescubramos Lima...*, *op. cit.*



“dos batallitas”, “diez paisecitos de la vida de San Juan” y “La ruina y nevada de Daza”<sup>1452</sup>, sin precisar si servían de marco arquitectónico para algún suceso bíblico.

En una coyuntura en la que lo agradable era bien acogido, hubo un sincero interés en plasmar las verdades de la vida y los acontecimientos mundanos, motivos, a veces, meramente decorativos. Bajo esta tesitura cabría introducir “un lienzo con dos pichones”, “un sacrificio de una vaca o un toro con marco negro” y “el lienzo de dos golosos, su autor Murillo”<sup>1453</sup>, tal vez, los “Niños comiendo melón y uvas” (1650) o los “Niños comiendo de una tartera” (c.1670-1675) ambos expuestos en la Alte Pinakothek de Múnich y auténticos prototipos universales que atestiguan la admirable capacidad del maestro sevillano para abordar lo inmediato (Fig. 105). De índole mitológica son “doce láminas de Aquiles con marco de ébano, su autor Rubens”<sup>1454</sup>, composiciones realizadas en bronce y ostentosamente enmarcadas. La maleabilidad del material, sus altas probabilidades de conservación en un viaje por alta mar, y los delicados acabados, les llevaron a ser valoradas como auténticos objetos suntuarios. Recogiendo, tal vez, al género del retrato localizamos “La fregona de Bandique”<sup>1455</sup>, ejemplar depositario de una fuerte carga simbólica al constituirse en exhibición del poder del marqués y reafirmar su desahogada posición.



Fig. 105. *Niños comiendo de una tartera*, Bartolomé Esteban Murillo, c. 1670-1675, Alte Pinakothek de Múnich

<sup>1452</sup> AGN, *Inventario del marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

<sup>1453</sup> *Ídem*.

<sup>1454</sup> *Ídem*.

<sup>1455</sup> *Ídem*.

La exploración del inventario descubre un proceso de acumulación dual en el cual el “arte sacra” sigue ocupando un lugar de primer orden, con treinta y seis piezas (53,74%) frente a las diecinueve propuestas laicas (18,35%) y doce restantes indeterminadas (17,91%). Ratificamos un espíritu coleccionista tradicional, similar al de la metrópoli, persistiendo el sentimiento Barroco en el imaginario de D. Felipe. Así pues, el Marqués fija los grandes hitos y directrices marcadas por la Contrarreforma, promoviendo figuras del santoral, alusivas a virtudes consideradas esenciales que calzaban con el culto contemporáneo. En este sentido se alzan los ermitaños, símbolos de laboriosidad y continencia de los impulsos carnales, y mártires que habían derramado su sangre en defensa del dogma y eran considerados modelos conductuales. Véase una “Magdalena arrepentida con marco de bronce dorado” y “una cabeza escorzada de San Sebastián, su autor Españaolete”<sup>1456</sup>, confundida probablemente por el responsable del inventariado con una cabeza degollada del Bautista, similar, tal vez, a un original custodiado en los fondos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Fig. 106).



Fig. 106. *Cabeza de san Juan Bautista*, José de Ribera, 1644, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Igualmente, la piedad ilustrada enfatizó los iconos cristocéntricos de carácter pasionario y significativos eventos del Antiguo Testamento para hacer presente lo

<sup>1456</sup> *Ídem.*

sobrenatural en contextos privados. A esto remiten “El Descendimiento del Tiziano” y “El lienzo grande de Abraham, su autor Rubens”<sup>1457</sup>. El primero se relaciona con una obra homónima, antaño exhibida en la Basílica de Santa María dei Frari (Venecia, 1570) y perteneciente a una etapa tardía, donde el artífice veneciano responde a una nueva manera de pintar, resumida en la inmediatez del trazo alargado, el pincel grueso y los expresivos contrastes lumínicos. El segundo, adoptando las precauciones oportunas, podría aludir al “Encuentro de Abraham y Melquisedec” (Museo Nacional del Prado), efectuado en torno a 1625 para satisfacer el encargo de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, consistente en una serie de diecisiete tapices dedicados a la Eucaristía, destinados al madrileño Monasterio de las Descalzas. Recrea el instante en que el rey de Sodoma recibe al general victorioso, ofreciéndole pan y vino. El anciano sacerdote ocupa el centro compositivo, ataviado con capa dorada forrada de pieles y coronado de laurel, inclinándose ante un agradecido Abraham. Ambos cruzan sus manos acentuando el momento del intercambio con intensidad. Al pertenecer a una primera versión destaca por ser una pieza más contenida y de mayor ilusión estática, sirviendo el cántaro al borde del marco como elemento que marca el eje de simetría. La luz dota de viveza al conjunto al tiempo que la rápida pincelada aumenta la fluidez narrativa<sup>1458</sup> (Fig. 107).



Fig. 107. *Abraham y Melquisedec*, Rubens, c. 1625, Museo Nacional del Prado

<sup>1457</sup> *Ídem*.

<sup>1458</sup> VERGARA, A. y WOOLLETT, A. T.: *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, cat. exp. Madrid y Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2014, p. 64 y DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado: catálogo de pinturas. Escuela flamenca*. Madrid, Museo del Prado y Patrimonio Nacional de Museos, 1975, pp. 290-291.



“Las doce mártires de Zurbarán”<sup>1459</sup>, pertenecerían probablemente a una de las muchas series importadas cuyas protagonistas se identificaban como Santas Vírgenes. Se tratan de bellísimas producciones barrocas de gran formato que ofrecen los retratos de doncellas mostradas en la plenitud vital. Zurbarán, los integrantes del taller y sus seguidores, peninsulares y transoceánicos, apostaron por plantear lo humilde y poético desde una proyección mística de simplificada dignidad y elegancia, reproduciendo estereotipos gestuales del mundo teatral. Suelen vestir majestuosos ropajes, paños coloristas y estar tocadas de delicadas joyas o sombreros, portando como elemento iconográfico característico la palma del martirio<sup>1460</sup> (Figs. 108 y 109).



Fig. 108. *Santa Margarita*, Francisco de Zurbarán, siglo XVII, National Gallery



Fig. 109. *Santa Bárbara* anónimo, ¿c. 1660-1680?, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Para concluir este análisis de la galería artística recopilada por el marqués de Zelada y de la Fuente, que se presta a un examen futuro más exhaustivo para despejar las dudas surgidas en esta ocasión, merece la pena insistir en el reconocimiento de D. Felipe como uno de los coleccionistas limeños más representativos, por ahora, en la

<sup>1459</sup> AGN: *Inventario del marqués de Zelada...*, op. cit., f. 26v.

<sup>1460</sup> GÓNGORA VENEGAS, José Antonio y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Pedro J.: *Santas de Zurbarán. Devoción y Persuasión*, cat. exp. Sevilla, ICAS, 2013.

centuria decimoctava. La fuente documental se trata de un útil testimonio para recrear el perfil de un “conocedor” al que se debe un estudio monográfico que contemple sus inquietudes culturales y su relación con la intelectualidad de la época. Pero como ya se ha referido el verdadero valor del documento estudiado radica en las apreciaciones vertidas por el coleccionista, demostrativas del interés que la obra de arte le suscitaba. Este hecho, si bien no es excepcional, sí resulta, por ahora, suficientemente reseñable al ser la prueba de que dentro de la élite limeña del siglo XVIII algunos particulares superaron la mera acumulación para desarrollar un coleccionismo moderno, basado en una manera renovada de ver la pintura más allá del placer que ésta podía despertar.

### 7. 7. ANEXO DE PINTURAS COMENTADAS

#### CRISTO ATADO A LA COLUMNA CON DONANTE

¿Luis de Morales?

Óleo sobre tabla

Segunda mitad del siglo XVI

Colección de la Casa Aliaga



En la Baja Edad Media, la cultura de la imagen religiosa sufrió cambios sustanciales en torno al ámbito de influencia sobre el fiel. Ciertamente, los iconos comenzaron a introducirse en el interior de los hogares, generando cambios en la relación entablada entre la pieza artística y el espectador. La raíz de estos cambios, que originaron la aparición del arte devocional, debe remontarse al siglo XII, momento en que Hugo de San Victor (1096-1141) desarrolla su teoría de los afectos, apuntando, entre otros aspectos, la necesidad de inquietar el estado psicológico del cristiano. En este sentido, la posibilidad de contemplar a la divinidad en formatos cada vez más reducidos e íntimos transformó las prácticas devocionales y los mismos métodos de plasmar los acontecimientos recogidos en las Sagradas Escrituras, marcando un quiebre cultural que exigió nuevas teorizaciones al entrar en contacto con un sistema espiritual de alto componente individual.

El auge de la literatura mística medieval ejerció una enorme influencia en la producción de los siglos XV y XVI. Concretamente, “Las Revelaciones” de santa Brígida de Suecia contribuyeron, por su contundencia expresiva y capacidad para describir desde la inmediatez los dolores padecidos por Cristo durante la Pasión, a la configuración de una estética violenta que ensalzaba la naturaleza humana del Redentor. Otras fuentes significativas nacidas al calor de la particular sensibilidad franciscana fueron “Las Meditaciones” de san Buenaventura (1221-1274) y el conjunto de relatos hagiográficos recogidos en “La Leyenda Dorada” por Santiago de la Vorágine (1230-1298)<sup>1461</sup>. No obstante, con el avance de las décadas, y sin abandonar el peso de su mortalidad, los artífices abogaron por un estilo moderado en la descripción del sufrimiento y desbordante en la caracterización emocional<sup>1462</sup>.

La *Devotio Moderna* es el trasfondo en que debe ubicarse esta renovada forma de acercarse a la plasmación pictórica en la que el cliente aspiraba a establecer un verdadero diálogo con ella. Para alcanzar dicho objetivo los maestros plantearon una serie de soluciones formales recurrentes que lentamente marcaron un estilo propio de enorme demanda, consiguiendo así que la imagen sirviera efectivamente de guía mistagógica en la meditación cotidiana. Este sentido ascético del cuadro fue posible gracias a una serie de factores, entre los que cabe subrayar la reducción de las

---

<sup>1461</sup> LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo. “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español” *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 32, 2007, pp. 447-476.

<sup>1462</sup> VELANDIA ONOFRE, Darío: *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014, p. 369.

dimensiones, modificaciones en el soporte, la descontextualización narrativa y la depuración de los personajes, acción que conllevaba en términos generales, el acercamiento de las figuras, situar el rostro como principal centro de atención e instaurar fondos neutros para evitar desviaciones superfluas en torno al hecho narrado<sup>1463</sup>.

Esta identificación del cristiano con el padecimiento de Jesucristo también se acrecentó por la devoción hacia el crucificado doloroso proveniente del mundo germánico, cultivado bajo una óptica dramática como un hombre doliente y lacerado que recibe en su propia carne la afrenta de los azotes, hasta el extremo de hacer perder la propia dignidad del hijo de Dios. La tendencia arribó en España, hasta Castilla, por medio de artistas nórdicos aunque atemperada al contacto con la tradición humanística andaluza y, especialmente, con el sentido de decoro y dignidad en las artes impulsado por el Concilio de Trento. A mediados del siglo XVI se hizo evidente que los lienzos de Cristo atado a la columna suponían un argumento dogmático para la comunidad cristiana, máxime cuando la práctica de la flagelación se consideraba un instrumento para expurgar las acciones censurables. Era sustancial, dentro de la espiritualidad trentina, que los fieles asimilaran la figura del Redentor, acompañado en este caso por un donante, como alegoría de la penitencia, es decir, como un símil del pecador contrito que acude al pastor-confesor a redimir su culpa. Recordemos que por entonces la iglesia católica se hallaba inmersa en una ardua tarea reivindicativa en torno al conjunto de los sacramentos, refutados como innecesarios dentro de la *praxis* religiosa según las ideas protestantes.

Bajo estas circunstancias de encendida defensa y expansión de los motivos cristológicos como medio pedagógico, se sitúa el ejemplar que, a continuación, pasamos a estudiar. La obra que presentamos se encuentra en colección particular limeña, tratándose de un óleo sobre tabla de reducidas dimensiones y en buen estado de conservación. El asunto trabajado es un Cristo atado a la columna, cuyos recursos formales y disposición de elementos pensamos se relacionen hipotéticamente con el estilo de Luis de Morales, célebre pintor manierista apodado “El Divino” que trabajó en la Península de manera continuada a partir de 1550. La pintura se encuentra estrechamente inspirada en otros ejemplares de su producción, como por ejemplo una

---

<sup>1463</sup> *Ibíd.*, pp. 369-370.



versión del tema homónimo conservado en el Museo de Santa Cruz (Toledo), donde se traduce la misma disposición anatómica y actitud en el Mesías, completándose en este caso la iconografía con la incursión, tal vez, de un donante en el sector inferior derecho.

La composición asimétrica recoge en el sector izquierdo a Jesús en tres cuartos, semidesnudo y maniatado mientras vence desprotegido el peso de su cuerpo sobre una esbelta columna de fuste liso, próxima al centro visual. Se observa con claridad la influencia que tiene el patetismo de herencia flamenca, como norma general, al situar el foco de atención en el gesto doliente de Cristo, cuyo rostro inclinado, las cejas caídas y la boca ligeramente entreabierta, como emitiendo un leve suspiro que nos transporta al Palacio de Pilatos, indican su estado de resignación. Ciertamente los grandes ojos cerrados y las mejillas profusamente hundidas muestran el rostro divino del sacrificio a partir de una interpretación inspirada en el clasicismo, aunque sin derivar hacia el exceso o la frivolidad. Prueba de ello radica en el delicado tratamiento anatómico que potencia la serenidad del conjunto al prescindir de cualquier recuerdo sangriento alusivo al martirio. El tratamiento severo de los pormenores, acentuado por una policromía apagada, enfatizan la claridad doctrinal y tensión espiritual del hecho narrado, protagonizado no por un ser heroico sino más bien por un hombre que padece.

Las luces artificiales de la historia, recortada sobre un expresivo fondo de gamas sombrías, ayuda a configurar un estado de empatía emocional con el espectador que indica pesadumbre. El lenguaje lastimero se halla doblemente presente con la introducción de un donante en actitud contemplativa, entrelazando las manos mientras parece implorar el perdón de quien redimirá la mancha del pecado original. La impronta naturalista del volumétrico rostro, conformado por ojos llorosos, nariz aguileña, boca entreabierta de labios gruesos y barba cercando el mentón, encarnaría tal vez al propio fiel. Así mismo, la mirada altiva crea una composición ascendente, generando una línea diagonal terminada en la faz de Dios encarnado, dispuesta en sentido contrario a los brazos para obtener mayor movimiento. Con estos recursos se invita a que el sujeto abandone su habitual actitud pasiva para desempeñar un rol activo en el desarrollo de la acción educativa. Señalaremos, por último, que la única nota cromática en una paleta limitada a tonos ocre y tierras se halla en el luminoso perizoma blanco con moña, de irregulares pliegues, que sugiere la elegante disposición en contraposto del Señor.

*ECCE HOMO*

Gerónimo Gutiérrez

Óleo sobre tela, 124 cm x 104 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1615

Museo de Arte de Lima



A mediados del siglo XVI, la forma de aproximarse a Dios a través de la humanidad de Jesús, multiplicó considerablemente la manera de representar los fragmentos pasionistas. Una de las temáticas que tuvo mayor circulación fue el *Ecce Homo* por su carácter patético y la capacidad de suscitar arrepentimiento y compasión ante el dolor del Redentor. El terrible momento es narrado por san Juan, quien recoge el instante en que Cristo, una vez flagelado, coronado de espinas y ridiculizado con una clámide púrpura, es presentado ante el pueblo en el balcón del Pretorio, la sede del gobernador romano Poncio Pilato, y mostrado a la multitud en una clara búsqueda de compasión, ocasión en que se pronuncian las célebres palabras que identifican esta secuencia: “*Aquí tenéis al hombre*” (Jn. 19, 5). Según el Nuevo Testamento, habíase decidido su indulto con motivo de la Pascua, según era costumbre, pero el pueblo insistió en la liberación de Barrabás, encarcelado por asesinato. Pilato, insistió en la inocencia del Mesías ante la ausencia de motivos para ejecutarle, según solicitaba el Sanedrín. Aunque solamente pensaba darle un escarmiento cedió finalmente, declinó toda responsabilidad y se lavó los manos, entregándolo a las autoridades para crucificarle (Mt. 27, 24)<sup>1464</sup>.

Este asunto hunde sus raíces en el Varón de Dolores, iconografía introducida en Europa durante el siglo XIII a partir de la fructífera asimilación de modelos bizantinos. Con la consiguiente reinterpretación conceptual, cultural y formal, Cristo es exhibido sobre un estrado y con un cetro de caña entre las manos atadas, apreciándose en su pecho desnudo las huellas del martirio mientras una cuerda pende en torno a su cuello. Este prototipo cercano a la impronta flamenca y de fuerte sentido narrativo sufrió transformaciones con el paso del tiempo, optándose por centrar la atención en describir los aspectos psicológicos. Así pues, en los años centrales del seiscientos, y tomando de referencia los grabados de Sadeler, a partir de originales ejecutados por Martín de Vos (1582), se tendió a una simplificación formal, de acuerdo con los dictámenes contrarreformistas. En este sentido, el Verbo Encarnado surge maltratado en soledad, esquema practicado entre otros por Luis de Morales, quien dotó de un evidente misticismo e impacto emocional al suceso. Si atendemos al óleo presentado, enseguida observaremos que la influencia nórdica se halla patente en la presencia constante de un sayón y Pilato, caracterizado como un grotesco personaje ataviado con turbante, rodeando al condenado, mientras la muchedumbre se suprime.

---

<sup>1464</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003, p. 139.

La consolidación del *Ecce Homo* en la península, y su consecuente expansión americanista, nació de la corriente expresionista del manierismo castellano, sobre todo en las esculturas de bulto redondo destinada a retablos y cofradías de penitencia, realizadas por Alonso de Berruguete y Gregorio Fernández. En el panorama pictórico del siglo XVII los primeros acercamientos tenebristas corrieron a cargo de José de Ribera con un acentuado naturalismo que otros maestros andaluces, por ejemplo Murillo, cargarán de la dulzura y melancolía propia de su técnica. Dicho modelo en solitario, haciendo pareja con “La Dolorosa” triunfará tanto en Sevilla, con Pedro Roldán, como especialmente en la escuela granadina, principal referencia con las creaciones de Pedro de Mena y sus seguidores, José de Mora y José de Risueño<sup>1465</sup>.

El ejemplar cuzqueño ante el que nos situamos, trata de un óleo sobre tela, con unas dimensiones de 124 cm de alto por 104 cm de ancho, en buen estado de conservación y realizado en torno a 1615. Se localiza actualmente en el Museo de Arte de Lima y aparece firmado en el ángulo inferior derecho por el maestro Gerónimo Gutiérrez, al parecer español o criollo documentado en la capital incaica hacia 1602, junto a una cartela apaisada y adelantada en primer plano donde puede leerse: *Ecce Homo*. La composición, dividida en tres sectores recoge un grupo formado por Jesús, Pilatos a la izquierda y un sayón a la derecha. El conjunto parece remitir con las modificaciones oportunas al repertorio gráfico de Lucas van Leyden, en especial a una estampa suelta datada en 1512, a la que cabría sumar las nueve ilustraciones de “La Pasión Redonda” (1509) y la más conocida de sus series basada en la “Pequeña Pasión” de Dürero (1521). En efecto, la fuerte influencia de Leyden en el sur peninsular, y la reiterada presencia de sus álbumes en los inventarios de bienes, condicionó el tratamiento de la perspectiva y el carácter verista impreso en los rostros<sup>1466</sup>.

El cuadro atestigua el enorme impacto de Bitti en la región andina y su influencia en maestros de diferente formación. En efecto, su herencia, debió dialogar con una tradición visual incipiente en la que convivió la actividad de artífices provincianos con la circulación de grabados flamencos. El cruce de ambos factores produjo interesantes híbrides, caracterizadas por un énfasis lineal en el que confluía

---

<sup>1465</sup> MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Un *Ecce Homo* de Antonio del Castillo en Granada”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXV, nº 337, 2012, pp. 80-87; 82-83.

<sup>1466</sup> *Ibíd.*, p. 83.

un estilo idealizado con el diseño incisivo del norte de Europa y también con una acusada tendencia al esquematismo<sup>1467</sup>.

Esta tela constituye un testimonio elocuente acerca del influjo ejercido por el jesuita entre sus colegas locales. La esbelta figura del Señor flagelado en tres cuartos que actúa de eje simétrico, ordenando el resto de elementos, asume una refinada precisión lineal, patente en el *contraposto* que rompe delicadamente la frontalidad anatómica recreada con la severidad y el carácter monumental de una escultura pintada. Su cabeza es enmarcada por una espesa cabellera y un disco resplandeciente que recuerda la naturaleza divina. Las suaves y flacas facciones de joven varón, compuestas de unas cejas caídas y arqueadas, ojos entornados, boca entreabierta y pómulos altos, denotan personalidad y se hacen acompañar de un gesto recogido, en actitud resignada, enfatizando la congoja e interpelando al espectador para emocionarlo durante la contemplación. En este sentido, no es de extrañar que el foco de atención radique en la intensidad del gesto doliente que ahonda en el estado lastimero, prescindiéndose de recursos macabros, exclusivamente presentes en las temerosas gotas de sangre que caen desde una corona de espinas apenas vislumbrada.

El tratamiento del paño que envuelve a Jesús, resuelto en tonos cálidos, y el perizoma se interpretan con pliegues carentes de flexibilidad. A los lados del apresado, un sayón ataviado con brillante armadura y casco rematado por plumas, parece intercambiar algunas palabras maliciosas con Jesús si atendemos a los labios separados y a su expresión burlona. Este recurso encauza la relación del cristiano con el capítulo pintado de muerte presagiada al dejar dicho soldado al lado su mutismo. Lo mismo ocurre con Pilato, quien vestido anacrónicamente a la oriental con telas de vivos colores mueve las manos de afilados dedos como disponiéndose a presentarlo. Finalmente, las tres siluetas se recortan sobre un fondo arquitectónico neutro cuyo claroscuro matizado apenas sugiere un interior clasicista y contrarresta el resplandor central, aumentado por el halo alrededor del reo.

---

<sup>1467</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: *La Colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura...*, op. cit., pp. 46-53.



## JESÚS CAMINO AL CALVARIO

Anónimo

¿Círculo de Bernardo Bitti?, ¿Primer tercio del siglo XVII?

Iglesia de San Pedro, Lima



La iconografía cristiana llamó la atención desde el Alto Renacimiento italiano en determinados pasajes pasionistas centrados en destacar el padecimiento de Jesucristo antes de su muerte. Si bien es cierto que los evangelios canónicos facilitan escasa información de los hechos acontecidos a Cristo durante el ascenso al Gólgota, los artistas recrearon imágenes de profundo dramatismo para mover a la devoción, como, por ejemplo, son el caso de las caídas sufridas por el Redentor, cuando cargaba, ya sin fuerza, la pesada cruz sobre sus hombros, a consecuencia de la flagelación.

Dichas escenas, insertas dentro de un ciclo más complejo denominado *Vía Crucis*, fueron difundidas en el catolicismo desde las centurias finales del medievo gracias a la activa custodia de los Santos Lugares desarrollada por la orden franciscana. Para entonces, la imagen del Nazareno, representado tanto aisladamente como integrando un episodio más amplio, constituía una arraigada manifestación de la devoción popular. El camino, motivo simbólico y tópico literario, ha sido recurrentemente cultivado en las artes humanísticas a lo largo de los siglos como alegoría de un discurrir vital salpicado de dificultades por el que el ser humano transita en busca de la salvación divina. Al calor del espíritu contrarreformista, se generó una significativa reducción de los pasajes vinculados a la vida de Cristo, seleccionándose aquellos que suponían momentos culminantes. En este sentido, la Pasión fue evolucionando, adquiriendo en su representación mayor dosis de dramatismo, sin renunciar al tratamiento narrativo y dinámico. Estas composiciones recordaban efectivamente, dentro del culto prolongado en que se insertaban, la necesaria sumisión del alma al *imitatio Christi*, entendido como modelo virtuoso que debían reproducir los fieles en su aspiración de trascender sobre la muerte.

Es en este contexto donde se enmarca el cuadro que presentamos, perteneciente a la Iglesia de San Pedro, cuyo autor, basándose en ciertos recursos formales nos remite al estilo practicado en la región andina por Bernando Bitti en las primeras décadas del seiscientos. La combinación de un verismo “expresionista”, presente en el alargado canon anatómico, y de algunos recursos formales manieristas, ciertamente nos trasladan al período de transición hacia la plenitud barroca, por tanto, una etapa anterior a la construcción de las escuelas regionales con características definidas. A falta de más datos sobre su procedencia y basándonos exclusivamente en un análisis formal podríamos relacionar el lienzo con la difusión de la primera escuela pictórica limeña, constituida por una tríada de maestros italianos, algunos de cuyos miembros viajaron

fuera de la capital, ejerciendo una influencia decisiva sobre la evolución de las artes plásticas en las tierras altas.

Esto no debería resultar extraño si atendemos a la presencia continuada de Rafael en la pintura peruana durante todo el período virreinal. Su impronta se halla en la producción de Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, al igual que en sus discípulos y seguidores, quienes proyectaron un estilo similar en las imágenes de devoción dieciochescas. En este proceso, la difusión de sus obras como láminas grabadas propició que tales representaciones acabaran superando el propio tiempo del virreinato, trabajándose en los obrajes más importantes de América generalmente con variantes respecto al original. Desde esta perspectiva, nuestra pieza guarda analogías con “El Pasma de Sicilia” (c. 1515), seguramente conocido en ambos reinos americanos por el grabado de Agostino Veneziano, elaborado apenas dos años después (Figs. 1 y 2). De ese modelo parece recrearse el sector inferior, con algunas libertades interpretativas visibles, por ejemplo, en la actitud de María, la significativa reducción de personajes alrededor de Jesús y la evidente cercanía con la que el artifice resuelve la composición, quizás como un recurso para estimular perceptivamente la psicología del espectador.



Fig. 1. *El Pasma de Sicilia*, Rafael y taller, c. 1515, Museo Nacional del Prado



Fig. 2. *El Pasma de Sicilia*, Agostino Veneziano, c. 1517



En primer plano hallamos representado el encuentro del Mesías con su madre en la calle de la Amargura, acompañada en el extremo superior derecho por san Juan y las Santas Mujeres. Aunque en los evangelios canónicos no existe referencia detallada de este itinerario, el relato, recogido en textos apócrifos, especialmente las “Actas de Pilatos” o “Evangelio de Nicodemo”, fue ampliamente acogido entre los sectores populares como parte de la cuarta estación del *Vía Crucis*. Además esta versión simplificada incorpora el debate teológico sobre el comportamiento de la corredentora ante el dolor suscitado por la visión martirizada de su hijo. En efecto, la doctrina eclesiástica fue preocupándose tras el Concilio de Trento en ofrecer una efigie mariana firme durante el sufrimiento e incapaz de desvanecerse. Por ello, hallamos una interpretación fortalecida de la Madre de Dios, presentada de pie y demostrando su firme creencia en la futura resurrección.

El grupo principal, distribuido en tres planos en profundidad, queda enmarcado por un paisaje agreste de acento rafaelesco. La perspectiva, apenas esbozada, se resuelve con torpeza, disponiéndose las figuras en módulos asimétricos, favoreciendo el carácter abierto y descentrado del conjunto. La pareja de diagonales contrapuestas que cruzan la superficie pictórica, presente en la posición de la cruz y ligeramente en el arranque del estandarte, coincide con el rostro grave y nimbado de Jesús. Ambas líneas contribuyen a crear una atmósfera tensa y confusa, sensación acrecentada mediante la irrupción de las Marías y san Juan en actitudes afligidas. Sin embargo, el abigarramiento no es más que aparente debido a que el Nazareno queda inserto en un triángulo, reclamando a través del cromatismo rosado de la túnica toda la atención del receptor, y unido a los demás por un juego gestual, generando un centro visual expansivo. La dependencia a las fórmulas de la *contramania* son visibles en la belleza idealizada de los tipos humanos, incluso huyendo de caricaturizar al sayón, y la contención con que están expresados los ademanes, exceptuando una lágrima aislada que surca las volumétricas y despejadas facciones de María. Jesucristo, desvalido e incorporándose apoyando la mano izquierda sobre una roca, acompaña la serenidad general, sin desfigurar su rostro triangular interpretado serenamente, eludiendo cualquier rasgo del cruel martirio. En términos generales, se persigue traslucir el dolor y la pena con gran dignidad, sin abandonarse a la desesperación.

El alargado canon, así como el plegado prismático y monumental de los paños confiere a la escena un imponente aire mayestático, enfatizando la solemidad del

hecho narrado y dotándolo de una cierta melancolía. Las anatomías quedan decorosamente cubiertas, adivinándose en su volumetría una potencia corporal en torno a siluetas ajustadas de impronta renacentista que evocan contundentemente la realidad simbólica de lo sagrado y, en concreto, la tensión espiritual de la doble condición de Jesús, aquel sabedor de su naturaleza efímera y destino salvífico. Finalmente, la delicadeza tonal dominante, que no exime del empleo contrastado de matices fríos y cálidos en diferentes gradaciones, y la simplificación escenográfica están en sintonía tanto con el limitado grado de dominio técnico como con la flexibilización de las prácticas artísticas en Indias. Así pues, las necesidades vitales y los escasos materiales en la zona andina coincidirían con expresiones únicas en concepciones formales y temáticas, resultando en un particular sincretismo producto de dos mundos.

## INMACULADA CONCEPCIÓN

Anónimo

Escuela cuzqueña, c. 1630-1650

Iglesia de San Pedro, Lima



Durante los años centrales de la Contrarreforma europea fueron sucediéndose fervientes discusiones en el seno de la Iglesia católica sobre las capacidades de la imagen sagrada como potenciadora de efectos espirituales. Efectivamente, el simulacro pictórico de los pasajes más significativos recogidos en las Sagradas Escrituras, al margen de la calidad artística final, fue valorado positivamente entre los tratadistas porque posibilitaba mover a la devoción, conmover los sentidos y revelar lo oculto, constituyendo, en ocasiones, auténticas uniones místicas entre el fiel y la divinidad. Así pues, la pintura adquirió tras el Concilio de Trento (1545-1563) el papel de útil recurso ascético para alcanzar el camino de la perfección dentro de una dinámica eminentemente barroca.

Las mencionadas circunstancias discurrieron en paralelo a la formulación de unos modelos iconográficos con los que la doctrina tomaba cuerpo, proceso ligado a la reacción del catolicismo romano contra la heterodoxia y los ataques protestantes durante la Reforma. La gestación de motivos novedosos se convertía en un eficaz medio para orientar la piedad en un sentido concreto a la vez que permitía afirmar los puntos más controvertidos del dogma. La Virgen, quien había sufrido varios ataques se convierte para los católicos en una de las cuestiones principales de reivindicación teológica. En concreto, el asunto de la Inmaculada obtiene enorme popularidad en los focos creativos peninsulares e hispanoamericanos, imponiéndose conforme avanzó el seiscientos por su sencillez sobre otras representaciones de similar índole. Igualmente, el carácter reivindicativo que se le presuponía para la monarquía hispánica y las particulares necesidades evangelizadoras en suelo americano nos ayudan a comprender la gran demanda por parte del conjunto de la sociedad virreinal.

Es en este contexto donde se enmarca la anónima composición que estudiamos, perteneciente a la Iglesia de San Pedro y quizás procedente del Cuzco o sur andino en torno a las primeras décadas del siglo XVII. Por tanto, su factura podría, tal vez, haber coincidido, con la encendida polémica acontecida en la Península sobre la limpieza de María durante su concepción, saldada con una victoria ideológica de los franciscanos sobre los dominicos y aprobada con posterioridad a través de un decreto promulgado desde Roma (1622)<sup>1468</sup>. En Perú, la primera oleada concepcionista, iniciada sobre 1618,

---

<sup>1468</sup> Uno de los estudios más completos sobre la definición del dogma inmaculista y su evolución en las artes plásticas españolas hasta el reinado de Carlos II lo hallamos en: STRATTON-PRUITT, Suzanne:

supuso una notable intensificación del culto a la Inmaculada en ceremonias, impresos y artes visuales. Precisamente, por entonces, los agustinos encargaron al pintor Angelino Medoro su célebre “Inmaculada”, composición modélica que pasaría a recrearse en el Altiplano por un discípulo criollo suyo, Luis de Riaño, comenzado así una activa campaña de importantes repercusiones en las décadas siguientes<sup>1469</sup>.

La arcaizante versión que nuestro desconocido artífice plantea se inspira en una temprana estampa romanista de Rafael Sadeler (1605), inmersa aún en la antigua tradición de la *Tota Pulchra*, adoptada, entre otros, por el pintor español Juan de Juanes (Figs. 3 y 4). La madre de Dios, rodeada de los atributos lauretanos, ocupa privilegiadamente el centro compositivo mientras es destacada en un rompimiento de gloria compuesto por un celaje abierto de dorados resplandores, sumamente habitual para infundir en el espectador la sensación de hallarse ante un hecho milagroso. Recordemos que según los inventarios de bienes y otros testimonios de la época, esta estrategia solía combinarse con otros elementos en el ámbito de la vida cotidiana, tal como cubrir las piezas con ricos cortinajes, acentuando la sensación de aparición misteriosa. En el sector superior, dos *putti* en vuelo con cabellera de rizados bucles y hojas de palma, coronan a la reina del Paraíso, retomando así la idea del Caballero de Arpino (1568-1640) e insistiendo en su misión reforzadora de la dinastía reinante.

La solución híbrida de la *Tota Pulchra* junto a los signos asociados a la visión recogida en el Apocalipsis se convirtió en el modo habitual de representación, intensificado por los impresos flamencos. Así pues, reproduciendo libremente las recomendaciones de Pacheco en su “Arte de la Pintura” (1649), la corredentora ha sido pintada de pie, descansando sobre una media luna con las puntas hacia arriba, desoyendo los consejos del P. Alcázar, quien sugería a los maestros invertirla para adecuarse a los últimos avances astronómicos<sup>1470</sup>. Bajo sus pies la sostienen tres querubines en una plataforma de nubes apenas intuida debido al oscurecimiento de una capa pictórica que esperamos sea intervenida en un futuro para recuperar el fulgurante cromatismo original. Una serpiente enroscada sobre el satélite interpela al espectador portando una manzana en la boca en vivo recuerdo del Pecado Original y la muerte que son contundentemente superados. La figura mariana refleja una modalidad adaptada al

---

“La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 1, n° 2, 1988, pp. 3-128.

<sup>1469</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo. Del renacimiento al barroco...*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>1470</sup> *Ibid.*, p. 29.

decoro de la época: en contraposto, con la mirada entornada y las palmas de las manos unidas, subrayando una actitud de profunda introspección y relación amical con el Padre Eterno.



Fig. 3. *Tota Pulchra*, Rafael Sadeler, 1605



Fig. 4. *Tota Pulchra*, Juan de Juanes, c. 1535-1540, Fundación Banco Santander

Viste túnica blanca y manto azul, siguiendo a la escuela hispalense de acuerdo con las visiones de Beatriz de Silva, mientras que un leve nimbo enmarca los juveniles e idealizados rasgos faciales. Al quedar inserta en un triángulo se sugiere una composición cerrada y en silueta ajustada, cercana a los maestros italianos de la *contramania*. El volumen corpóreo, que disminuye progresivamente de forma armoniosa hasta culminar en su cabeza, queda envuelto en la rigidez lineal de un conjunto sobrio. El duro plegado, mitigado con algunas notas de movimiento en el arranque de los paños, y el hieratismo generalizado se rompe, en parte, con el leve giro del semblante hacia un lado y las manos de largas falanges hacia el otro, suavizando su carácter mayestático presente al mismo tiempo en la aplicación de oro en ropajes y corona.



Igualmente, el bello rostro en ancho óvalo, la boca menuda con toque rojizo y los grandes ojos, enfatizados por el arco de las finas cejas, contribuyen, sumados a los angelotes, a humanizar la expresión. Un eco en los modelos escultóricos andaluces acuñados por Martínez Montañés (“La Cieguecita”) aparece tanto en la disposición corporal general como en el detalle de la cabellera descubierta que elegantemente se precipita sobre los hombros. Lo cierto es que el artista, no identificado, pudo pertenecer al círculo de influencia de Medoro, procurando continuar con un estilo de exitosa difusión en los Andes. Para finalizar, a los lados apreciamos algunos atributos de sus letanías, inspiradas principalmente en el “Cantar de los Cantares” del Antiguo Testamento. Si leemos el lado izquierdo podremos hallar el espejo de sabiduría porque María refleja la luz de Dios hacia los hombres; la fuente sellada, que alude a su pureza; la palmera, asociado a la fecundidad e incorruptibilidad; en los dos ángulos superiores se ubican la puerta y escalera del cielo, que hablan del camino al Paraíso a través del ejemplo mariano. En el sector izquierdo hallamos: El ciprés, árbol de hoja perenne, insiste en la santidad inalterable de la corredentora; el pozo, hace referencia al origen de la verdadera vida y, por último, las rosas que, con sus puntiagudas espinas, recuerdan al pecado original.

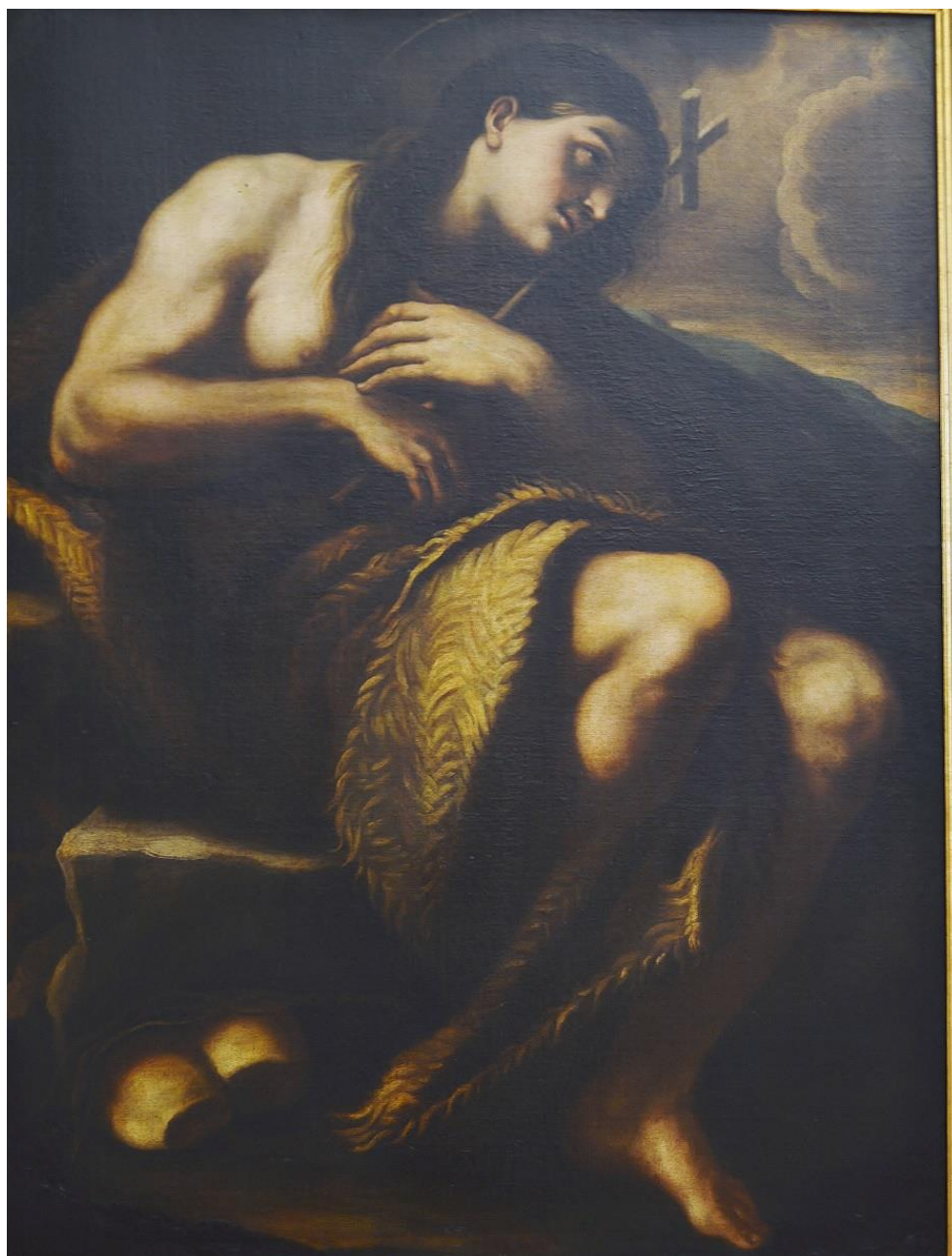
## MAGDALENA PENITENTE

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 140,5 cm x 111,5 cm

Escuela italiana, primera mitad del siglo XVII

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú





Desde finales del siglo XV, los críticos humanistas configuran una teoría originada en la Antigüedad, según la cuál, lo pictórico debía consagrarse como la palabra escrita a la representación ideal de la conducta humana a través de ejemplos que ilustraran modos de comportamiento. La iglesia, tras el Concilio de Trento, se apoderó del *corpus* doctrinal precedente para conducirlo eficazmente hacia la consecución de sus finalidades, transformando las figuraciones plásticas en auténticos vehículos de transmisión ideológica. Dentro de esta tradición piadosa fue indudable la importancia de las imágenes para la vida del cristiano porque a sus inherentes valores didácticos y estéticos, se sumaba la correspondiente dimensión moralista<sup>1471</sup>.

Todo el cúmulo de posibilidades a que se prestaban las reproducciones artísticas obtuvo su correspondiente formulación legal en el “Decreto sobre invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes” (1563) que dio respuesta a los activos debates iconoclastas. Los artistas, respetando un absoluto decoro, dispusieron de un importante número de estrategias emocionales con el fin último de provocar en el devoto multiplicidad de sugerencias, susceptibles de ser analizadas con compunción y recogimiento<sup>1472</sup>. En este ambiente espiritual determinadas iconografías cuya base se encontraba en los textos apócrifos, reivindicaron los aspectos más significativos del fervor contrarreformista. Por esta razón abundaron las escenas de arrepentimientos, ascetas y penitentes, asuntos potenciados por las fundaciones congregacionales para evidenciar la necesidad de practicar buenas obras, constituyendo un excelente argumento en contra de la defensa protestante sobre la predestinación de las almas y su negativa a los sacramentos, entre ellos la confesión.

En fechas tempranas, el cristianismo occidental reunió en santa María Magdalena, a tres mujeres distintas que seguían a Jesús en el Nuevo Testamento: aquella a la que el Mesías había librado del demonio, y que con posterioridad recibiría el privilegio de ser la primera en comunicarse con el Redentor resucitado; María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, quien ungió los pies del Señor con un costoso perfume mientras escuchaba atentamente sus enseñanzas, en contraposición a su hermana, dedicada a las tareas domésticas, y, por último, también se asoció con una pecadora, de nombre desconocido, que igualmente bañó los pies de Jesucristo con

---

<sup>1471</sup> MONTANER, Emilia: “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, *CRITICÓN*, nº 55, 1992, pp. 5-14; 5.

<sup>1472</sup> *Ibíd.*, pp. 10-13.

aromas, gesto de amor humilde por el que sus pecados fueron perdonados<sup>1473</sup>. La historia de esta figura, producto de una triple unión, fue recogida con todos sus pormenores desde el siglo VIII por Santiago de la Vorágine en “La Leyenda Dorada”. El fantástico relato expone que catorce años después de producirse la Ascensión de Jesús, un grupo formado por sus primeros discípulos fueron expulsados de Judea por los infieles, obligándoles a montar en una barca sin velamen, que milagrosamente arribó en Marsella. En dicha ciudad francesa, y tras notables labores de predicación que resultaron en la evangelización de Provenza, la Magdalena decidió dedicarse a la contemplación, retirándose a la cueva de la Saint-Baume, donde pasó los treinta y tres últimos años de su vida<sup>1474</sup>.

Como una de las principales santas populares, difundida desde el siglo XI en todos los dominios de la cristiandad, los padres de la Reforma católica nunca llegaron a modificar completamente su pintoresca leyenda. Mediante un proceso de clarificación iconográfica, la mayoría de los teóricos del arte sacro dieron consignas precisas en cuanto a sus formas válidas de plasmación. Paleotti y Molanus, este último en el “Tratado de santas imágenes” (1570), recomendaban la ejecución de una mujer humilde y con sencillos ropajes en correspondencia con su papel modélico de *Speculum poenitentiae* para los feligreses, modelo defendido también en la España del seiscientos, entre otros, por Pacheco y Carducho. Así pues, junto al arrepentimiento, la famosa pecadora ilustra por su honda médula espiritual, presente en el crucifijo que suele abrazar, la intensa vinculación afectiva entre Cristo y la comunidad eclesiástica. Por otro lado, resulta obviamente el mejor ejemplo de la vida contemplativa al establecerse como primera anacoreta y servir de justificación a aquellas órdenes religiosas atacadas por Lutero. En definitiva, se erigió como argumento para defender el mérito obtenido meditando en silencio las verdades de la fe<sup>1475</sup>.

Bajo estas premisas previas situamos un lienzo bien conservado, seguramente importado a Lima desde Italia en la primera mitad del siglo XVII, y actualmente conservado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. La pieza de considerables dimensiones representa a la Magdalena, afrontando el

---

<sup>1473</sup> DELEND, Odile: “La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII”, en *María Magdalena: Éxtasis y arrepentimiento*. México, Museo Nacional de San Carlos, 2001, pp. 277-289; 277-278.

<sup>1474</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>1475</sup> *Ibid.*, p. 282.

llamamiento a la penitencia y conformando un mensaje cargado de contenido simbólico, moralizante y expresivo de su renuncia a las vanidades mundanas. La identificación no ofrece lugar a la duda por la presencia de atributos que complementan sus características: se caracteriza por una larga cabellera caída, evocadora de una vida desordenada, con la que cubre su desnudez parcial y el elocuente frasco de perfumes, emblema del cuerpo cristiano. Descansa sedente en primer plano sobre una roca, tal vez a los pies de la sepultura de Cristo o a la entrada de la cueva, mientras inclina la cabeza y contempla en actitud de oración un sencillo crucifijo, signo de redención. Así mismo, permanece recortada ante un paisaje desértico con nuboso celaje de atmósfera dorada, que abre la composición en perspectiva y evoca el tipo de paisaje moralizado en el XVII, entendido didácticamente como un frágil escenario producto de la revelación divina. Los contrastes lumínicos alcanzan un gran protagonismo destacando la monumentalidad de la santa, tomada desde un punto de vista bajo y realzando las sobrias tonalidades de una indumentaria trabajada para conmocionar los sentidos mediante la inducción de sensaciones visuales. El dibujo decanta plásticamente las contundentes formas, permitiendo apreciar los exquisitos tramos de pormenores anatómicos recreados en un prodigioso ejercicio de idealización que resulta particularmente acertado tomando de referencia el perfil diestro. Resulta llamativo el acento plástico alcanzado en las rodillas y el sector superior derecho, tratados con un sutil juego claroscuro de genuino cuño expresivo caravaggesco.

El autor deja a la vista las dos piernas, ostensiblemente adelantadas y con los pies próximos entre sí en posición inestable, que junto con el cuerpo arqueado origina una serie de líneas sinuosas que aumentan el sentido ascensional, aunque el ademán general deriva en una forma silueteada, ajustada a un triángulo y en evidente tensión, como manifiestan los conseguidos detalles en músculos y tendones. Destaca también en el conjunto la angulosa cabeza en penumbra inclinada hacia la izquierda y tratada con una impronta naturalista. Está compuesta por un rostro anguloso de blancas carnaciones y juveniles facciones. La mirada ensimismada y de aire melancólico, dirigida hacia el infinito, incrementa la sensación de hallarnos ante una figura extática que recibe en su interior el aliento divino. En definitiva, esta actitud de recogimiento o confidencia invita a que el creyente desempeñe un rol activo en la acción figurada, fortaleciendo el proceso didáctico original del lienzo. Así, postura y simbolismo se combinaban para suministrar al fiel un buen ejemplo de piadosa meditación.

## SAN JERÓNIMO

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 196 cm x 117,5 cm

Cuzco, último tercio del siglo XVII

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú



A finales del siglo XVI, la Iglesia, tras haber ejecutado los decretos conciliares y una vez bien asentadas las bases doctrinales necesarias para frenar la expansión de la heterodoxia, requirió expresar victoriosamente su fe en aquellos dogmas combatidos por los protestantes. Este deseo provocó una entusiasta reacción que condicionó en buena medida los motivos plásticos, a partir de entonces, efectivos mecanismos de control sobre lo que se debía contemplar y sentir. Entre ellos gozó de enorme predicamento la confirmación del culto a los santos, manifiesto en la proliferación de cofradías consagradas a la devoción de imágenes, acompañadas de expresiones pictóricas que las ilustrasen convenientemente<sup>1476</sup>.

El arte religioso, una vez finalizado el Concilio de Trento, no reflejó solamente la posición doctrinal del catolicismo sino también las nuevas actitudes que el buen cristiano debía cultivar para obtener la gracia divina. En este panorama, la ascética, como medio de perfección moral, alcanzó enormes refinamientos en la pintura, cubriendo una tríada de necesidades (didáctica, catequética y exegética) imperantes en todo el siglo XVII europeo, en donde partiendo de la retórica se insistió en las facultades del icono para catalizar los efectos espirituales y materializar conceptos abstractos difícilmente aprehensibles. Los teóricos procuraron poner en valor la práctica de los sacramentos mediante cuadros y esculturas que incidieran en la necesidad del arrepentimiento y la belleza del perdón, desafiando la negativa luterana sobre la eficacia de la penitencia.

Dicha problemática en torno a las imágenes fue proyectada a ambos lados del Atlántico, concretamente en unos territorios donde las campañas de extirpación idolátricas revalorizaron el empleo de medios gráficos como mecanismo oportuno para la cristianización. En efecto, al comprobar su acierto, ante la sensibilidad de los naturales, la autoridad eclesiástica debió de apoyar por medio de la predicación continuada y fiestas la difusión de ejemplos devotos internacionales y milagros locales protagonizados por un indígena, afirmando el éxito de la evangelización<sup>1477</sup>. Alcanzada la centuria decimoctava el carácter modélico de los principales integrantes del santoral era un hecho consumado en Perú al amparo de la piedad ilustrada.

---

<sup>1476</sup> PLAZAOLA, Juan: *Arte e Iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Madrid, Nerea, 2001, p. 204.

<sup>1477</sup> RAMOS SOSA, Rafael: "Esculturas y escultores. Historias y...", *op. cit.*, p. 25.

En esta tesitura podría encuadrarse el lienzo de gran formato que presentamos, bien conservado en la colección Aliaga, obra de un desconocido maestro cuzqueño probablemente en el último tercio del siglo XVII. En la representación iconográfica de san Jerónimo se produjo una evolución hasta llegar a mediados del siglo XVI, apareciendo tanto en su aspecto de monje retirado en Belén, dedicado al estudio y traducción de la Biblia, como en su faceta eremítica y, por último, en calidad de secretario papal, exegeta y ataviado con vestiduras cardenalicias. La escena mostrada se introduce en el segundo modelo, que refleja su retirada al desierto de Calcis. Como puede deducirse, con este tipo de plasmaciones se reconoce su labor intelectual de erudito y humanista, aunque finalmente acaba siendo superada por la condición penitencial de quien se reconoce seguidor convencido de la vida de Cristo.

San Jerónimo se presenta bajo el tipo genérico de “penitente”, en el que se combinan el propio san Jerónimo con la cruz y el volumen de “La Vulgata”. A esto se suman otros atributos recogidos en “Las Epístolas” que vienen a enriquecer y potenciar el carácter teológico del conjunto, facilitando una rápida identificación y rememorando el tópico horaciano *Ut Pictura Poesis*. Entre ellos localizamos el crucifijo, indicativo de su afán emulador hacia el Redentor en una etapa vital marcada por la difícil lucha contra las tentaciones; la piedra con la que se golpea el pecho, insignia de pobreza y símbolo del sacrificio diario; la calavera sobre el escritorio, recordando vivamente la colina del Gólgota y, en consecuencia, el sacrificio del Mesías; el tintero con pluma, aludiendo a su capacidad de erudito y, por último, en el sector inferior izquierdo entre las sombras, el león manso, indicando la victoria sobre los impulsos naturales.

La composición, dividida en tres planos, presenta al docto santo arrodillado sobre un suelo rocoso mientras dirige una mirada implorante a un crucificado de madera, transmitiendo su particular búsqueda de equilibrio interior. El ejercicio penitencial se ve acentuado por la enjuta anatomía en tensión, donde el artista recrea algunos fragmentos del desnudo, recordando en el volumen corpóreo de impronta clasicista, la más que posible dependencia con la imaginería policromada contemporánea. En este sentido, respetando los parámetros de la dignidad y el decoro, su médula religiosa parece aflorar en el sudario anudado a la cintura, de abundantes y abultados pliegues, reproduciendo un trasunto del Mesías en la cruz y también en los intentos de señalar someramente los detalles en músculos y tendones. Estos recursos

manifiestan claramente un lenguaje barroco, readaptado a las exigencias particulares del entorno y tendente a provocar la empatía de sufrimiento.

A ello contribuye, sin duda, el expresivo ademán de golpearse con el guijarro, pensado con el propósito de mover a la práctica de oración entre los feligreses al contrastar con la contención general de la representación. El rostro circular, de frente suavemente arrugada, nariz aguileña, barba poblada y rastro de lágrimas transparentes cabalgando sobre las delgadas mejillas, se enmarca en un resplandeciente halo lumínico de origen divino, cuya fuerza sobrenatural parece trasladarse al resto del cuerpo arqueado, generando una línea ascendente hasta el crucificado. El leve giro de la figura, inserta moderadamente en un triángulo, y la incursión de un fondo boscoso, trabajado en una correcta perspectiva con un celaje de tonos claros y reflejos crepusculares, además coincidente con el centro visual, expande la composición, unifica sus elementos y genera un ambiente de recogimiento espiritual.

La bucólica interpretación paisajística, obtenida de alguna estampa flamenca, podría quizás anunciar el Paraíso prometido a aquellas ánimas que siguen la palabra de Dios. La túnica roja sobre la que descansa san Jerónimo se resuelve con un drapeado ajustado volumétricamente a una silueta redondeada y añade una cierta calidez tonal. Conforman una llamativa mancha rojiza que podría sugerir el derramamiento de sangre acontecido durante los episodios pasionistas. Este matiz sacrificial se combina con la grave advertencia que emana de la calavera, insistiendo, a modo de *memento mori*, en la caducidad de la vida y la inutilidad de los placeres mundanos tras la muerte.



## EL BAUTISMO DE JESÚS

Anónimo

Escuela Cuzqueña, ¿c. 1670- 1700?

Colección de la Casa Aliaga





El Bautismo de Jesús es una de las escenas más representativas del Cristianismo al plasmar en un lenguaje accesible para los fieles el rito que constituye uno de los principales fundamentos del catolicismo. En efecto, simboliza la extirpación del pecado y la posterior regeneración como hijos de Dios, incorporando al neófito en la comunidad de creyentes y haciéndolo partícipe de la misión salvífica. Así pues, dicho sacramento posibilita que el nuevo miembro nazca en una renovada vida espiritual que prefigura la resurrección final, constituyéndose en el único camino para obtener la vida eterna. Su reafirmación durante la Contrarreforma en las artes plásticas se originó como exacerbada respuesta a los cambios promovidos por la Reforma Luterana, entre ellos, que no era garantía de predestinación ni, en consecuencia, necesario para recibir la gracia.

Para los teólogos de la Edad Media el bautismo era una manifestación de la naturaleza divina de Jesucristo, es decir, una de las tres teofanías, que habían tenido lugar en el mismo día, con un intervalo de muchos años, y que se celebraban juntas en la epifanía junto a la Adoración de los Magos y el milagro acontecido en las Bodas de Caná. Este misterio de grandeza acabó transformándose a lo largo del siglo XVII en un signo de humildad, al mostrar la sumisión voluntaria del Redentor<sup>1478</sup>. Igualmente, la iconografía de la Santísima Trinidad encontró su plena justificación en este episodio inaugural de la vida pública de Jesús. Implícitamente se entendía que este pasaje legitimaba la aparición de las tres divinas personas, erigiéndose como una composición justificativa del dogma, tal y como narra san Mateo (Mt. 3, 13-17): “Bautizado Jesús salió luego del agua. Y he aquí que vio abrirse los cielos y al Espíritu de Dios descender como paloma y venir sobre él, mientras una voz del cielo decía: Este es mi hijo muy amado, en quien tengo mis complacencias”.

Los antecedentes iconográficos que fundamentaron las composiciones subsecuentes se encuentran en el arte cristiano oriental con pocas variantes, apareciendo siempre con un papel protagónico, como acompañantes del Mesías, san Juan Bautista y los ángeles sujetando las vestiduras. Antes del siglo XII se recordaba el antiguo ritual de inmersión, por lo que salvo contadas excepciones, véase la cúpula del Baptisterio de los Ortodoxos en Rávena, el agua no era vertida directamente sobre la cabeza de Jesús sino que era sumergido en las aguas, de forma que las ondulaciones del Jordán disimulaban

---

<sup>1478</sup> MÂLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001, p. 244.

su desnudez. Sobre la cabeza del Verbo Encarnado se posaría la paloma y, en un plano más elevado, destacarían los rayos del sol aludiendo al Padre Eterno.

No obstante, es posible que las obras que sirvieron de inspiración a los maestros españoles, que a su vez influyeron en toda la pintura americana, fueran las ejecutadas durante el *Quattrocento*. A partir de entonces se aprecia una nueva disposición, con significativas modificaciones en Cristo, partiendo de la descripción recogida en el Evangelio de san Lucas: cubierto con un paño de pureza, postrado en oración dentro del río cuando del cielo abierto descende la paloma y proceden las palabras celestiales: “Tú eres mi hijo; yo hoy te he engendrado” (Lc. 3, 22)<sup>1479</sup>. Así es como lo vieron Andrea Verrochio (1435-1488) en la Galería Uffizi o el florentino Domenico Ghirlandaio (1449-1494) para la Basílica de Santa María Novella. En esta última el Padre ya se halla presente en las alturas como un personaje barbado que eleva su mano derecha para bendecir, superando la tradición oriental de figurarlo solo con dos manos, mientras que el Bautista se acompaña de la venera, indicadora del agua viva que ha recogido del Jordán<sup>1480</sup>.

Respecto a cómo fue tratado el asunto en las escuelas pictóricas peninsulares, hemos de decir que durante el medievo se siguió apostando por patrones bizantinos, siendo Navarrete “El Mudo”, a mediados del siglo XVI, quien abordó la temática permaneciendo fiel al estilo elegante de Rafael y Miguel Ángel. Un siglo después, Bartolomé Esteban Murillo permanecería cultivando estas convenciones, aunque aportando algunos matices personales. Por supuesto a la hora de fijar unos modelos universales las recomendaciones de los tratadistas del Barroco resultaron verdaderamente útiles. En este sentido, Francisco Pacheco en su “Arte de la Pintura”, apoyándose en el Padre Jerónimo Nadal y en las fuentes canónicas, arrojó una serie de reflexiones, por ejemplo, sobre el aspecto que debía guardar el Salvador, cercano a los treinta años, admitiendo además la personificación de la Primera Persona y exigiendo que el Bautista vistiese túnica y manto.

La imagen de gran formato que a continuación analizamos, derivada seguramente de algún grabado flamenco, trata de un óleo integrado en una colección

---

<sup>1479</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., p. 117.

<sup>1480</sup> MAQUÍVAR, María del Consuelo: *De lo permitido a lo prohibido: Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México, INAH, 2006. Véase el capítulo 2, p. 41 y ss., donde la autora traza un recorrido histórico-artístico por el asunto del Bautismo de Cristo.

particular limeña. Los aspectos estilísticos sugieren la labor de un pintor, con oficio y seguidor de modelos andinos que, tal vez, pudo trabajar en las últimas décadas del seiscientos, continuando así el camino estético trazado por Diego Quispe Tito y Basilio de Santa Cruz en la misma centuria, autores dependientes a su vez de modelos bittescos. Compositivamente, localizamos una distribución tripartita: el primer plano se resuelve con la figura humilde del Señor en menor proporción y humildemente inclinado ante el Bautista, potenciando la actitud de profundo respeto. Más alejado, en la orilla contraria, un ángel portador de las vestimentas actúa de testigo, sacralizando el momento, a lo que también contribuye decisivamente en el tercio superior la llegada del Espíritu Santo, introducido en una gloria circular resplandeciente, que desciende con las alas desplegadas, insuflando su poder mediante dorados haces lumínicos al agua contenida en la concha purificadora del alma. Al fondo se abre un paisaje idealizado de tonalidades claras y acento flamenco que contextualiza el ritual iniciático en el amanecer, a juzgar por el delicado cromatismo del nuboso celaje.

Jesús con los brazos entrecruzados y la mirada baja transmite seguridad ante su posterior sacrificio, misión redentora presente en el ligero y decoroso perizoma. No obstante, el artista interpreta frontalmente varios pormenores, entre los que podemos intuir la impronta clasicista en pecho y abdomen, ambos limpios y carentes de heridas pasionistas, hecho que contribuye a dulcificar la representación. Al ligero contraposto se suma la inclinación de la cabeza nimbada, de espesa cabellera y enjuto rostro ovalado, terminado en una barba bífida, y animado en su palidez, con un leve rubor aplicado a las mejillas. San Juan, ataviado con un manto rojo de amplia caída, una piel de camélido y portando su principal atributo, el cayado cruciforme con banderola, queda desplazado hacia la derecha en una suave penumbra. Nuevamente se aboga por cultivar una figura cargada de dignidad que reproduce los rasgos juveniles del Señor, aunque con una anatomía trazada con precisión, señalándose venas y músculos para impresionar al posible cliente estimulando sus sentidos. Éste adquiere la condición de privilegiado espectador que recibe en la privacidad doméstica el ejemplo penitencial del Redentor, promoviendo un estilo de vida que invite al arrepentimiento como único medio para abrir las puertas del Paraíso, lo cual refuerza el sentido contrarreformista de la interpretación. El ángel de rubicundos bucles, apenas introduce una nota anecdótica cercana a la raíz expresiva del arte cuzqueño. Para finalizar, los colores vivos infunden

calidez tonal a los planos cercanos, tornándose progresivamente en una gama fría de verdes y azules que recrea efectivamente la sensación de lejanía.

## CRISTO CRUCIFICADO

Anónimo

Óleo sobre tela, 269 cm x 208 cm.

Escuela Napolitana, segunda mitad del siglo XVII

Museo de Arte de Lima



La fuerza comunicativa emanada de Cristo crucificado propició que fuera considerado como el icono cristiano por excelencia, al reunir simbólicamente los conceptos de sacrificio y salvación. A pesar de la universalidad de esta imagen triunfante, su iconografía suscitó múltiples enfrentamientos entre los teólogos de la iglesia y tratadistas debido a la parquedad informativa ofrecida por los cuatro evangelistas. Entre los aspectos debatidos sobresalieron cómo debía ser la forma de la cruz, la actitud de Jesús ante la muerte, el número de clavos, los personajes que debían acompañarlo. En cualquier caso, el episodio de la crucifixión en todas sus fases protagonizaría un fecundo desarrollo en los reinos indianos a la par que la evangelización avanzaba con paso firme. Los frailes llevaron al Nuevo Mundo efigies que suscitaran la devoción, impulsando la fundación de cofradías en torno a ellos. La figura de Dios encarnado en un hombre sufriente que debía inmolarse de manera sangrienta para redimir al género humano encontró una amplia veneración entre la población nativa por asemejarse a ciertos fragmentos de la cosmogonía local novohispana protagonizados por Quetzalcóatl. Buen exponente de esta difusión fueron los crucificados ejecutados con caña de maíz en Michoacán desde la tercera década del siglo XVI<sup>1481</sup>. Durante los primeros tiempos, también en Lima virreinal se impuso la escultura sobre la pintura, siendo el taller de Roque de Balduque uno de los más solicitados entre los franciscanos al especializarse en un modelo que aún el “expresionismo” nórdico con el equilibrio renacentista<sup>1482</sup>.

En el arte occidental, la cruz desnuda con el cuerpo del mártir hizo su primera aparición pública ornamentando las puertas de la Iglesia romana de Santa Sabina. A partir del concilio de Trullo (Constantinopla, 692) se impuso, desde Bizancio, un prototipo vivo que no padece dolor. No obstante, esta versión idealizada, presente por ejemplo en las tallas de marfil e iluminaciones carolingias, fue sustituyéndose durante el románico y el gótico por composiciones dramáticas, tendentes a la humanización del primitivo modelo, en sintonía con la literatura de la época. Durante el Renacimiento italiano dichas plasmaciones no fueron más que un pretexto en variadas ocasiones para introducir amplios paisajes, inspirados en las antigüedades clásicas, promover notables anacronismos en vestimentas e incentivar la práctica del desnudo dentro de las iglesias, hecho manifestado en el crucificado de Benvenuto Cellini tras su llegada al Escorial

---

<sup>1481</sup> GARCÍA JURADO, Ricardo: “Cristo del amor”, en *La Madera hecha Dios: Arte, Fe y Devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 88-89.

<sup>1482</sup> *Ibíd.*, p. 88, nota 1.

(Fig. 7). Esta falta propiedad, que restaba dignidad a la escena, fue solventada tras el Concilio de Trento, defendiéndose a partir de entonces una línea marcada por el realismo, con el fin de hacer más verosímiles las historias, que encontró su culminación en España coincidiendo con los siglos del Barroco<sup>1483</sup>.

La particular nota de humanismo, la pormenorización de los tormentos pasionistas y su racionalización en corrientes místicas o ascéticas conformaron las claves para los artistas que cultivaron el crucificado, introduciendo su sello con matices propios. En el ámbito peninsular, Pacheco insistía en la superioridad del arte pictórico como medio persuasivo y de acercamiento a la divinidad, regulando la temática religiosa a favor de promover el decoro y la piedad entre los feligreses. Entre las recomendaciones señalaba que todo maestro debía centrarse en la práctica de iconos cristianos, destacando las que muestren “el santo martirizado, a la Virgen combatida, a Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, o es de piedra o de bronce”<sup>1484</sup>.

Dichos ideales fueron traducidos plásticamente con singulares aciertos en la Península y proyectados a la Ciudad de los Reyes gracias al torrente comercial que unió durante siglos a Sevilla y Lima, si bien el incesante trasiego de piezas, marcado por complejas circunstancias, no optó por un desarrollo unívoco. Obviamente los distintos virreinos de la monarquía hispánica, desde el Mediterráneo hasta el Pacífico pasando por el Atlántico, participaron en este particular trasiego de significativas consecuencias culturales, manifestando como los territorios americanos gustaron lógicamente de las corrientes europeas. En estas circunstancias debe encuadrarse el ejemplar presentado, que trata de un óleo sobre tela en gran formato. Este Cristo de la Agonía, acompañado de san Juan, la Virgen María y la Magdalena, se expone actualmente en el Museo de Arte de Lima y por afinidades estilísticas pudo haber sido ejecutado en un taller napolitano sobre mediados de la centuria decimoséptima para cubrir probablemente el encargo de un refinado cliente.

---

<sup>1483</sup> MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: “La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad”, en *Actas del Simposio: Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 887-906. Para el recorrido histórico por esta iconografía véanse las pp. 889-893.

<sup>1484</sup> *Ibid.*, p. 892, cita 18.

La composición simétrica queda focalizada en la figura monumental del Redentor, recortado dramáticamente sobre un fondo lóbrego mientras ocupa el centro del eje vertical. Nos encontramos ante un crucificado sujeto por tres clavos, a la cruz arbórea y cepillada sin pedestal añadido, interpretado bajo un tipo físico sereno, sin manifestar el patetismo vinculado al cruel acontecimiento, y ataviado con un perizoma en amplio vuelo ascendente con el cual se evita dejar al descubierto el costado. La prestigiosa afición por la recuperación de los modelos grecorromanos resulta evidente en la disposición frontal, con las piernas resueltas en paralelo hasta el abdomen, momento en que suavemente gira el torso en la misma dirección de la cabeza, levemente elevada en actitud implorante hacia los cielos. El resalte de algunos pormenores anatómicos, como por ejemplo la vena del cuello, incrementa la tensión espiritual, mostrando el decoro vigente durante los años centrales del seiscientos. En definitiva, las luces artificiales subrayan la volumetría del Mesías y el carácter sintético en el tratamiento anatómico, donde apenas un temeroso rastro de sangre cayendo es escasos hilillos alude a la Pasión.

Algunos recursos, como la boca ligeramente entreabierta para exhalar su último aliento, debía transportar al espectador hacia el Gólgota, sensación incrementada por las particulares condiciones de visión, seguramente reservada, debido a sus notables dimensiones, para el culto público. Constituye un detalle significativo el nimbo luminoso sobre el cráneo, reproducido en sus acompañantes, atestiguando la divinidad del ajusticiado. El rostro alargado, en ligero escorzo y enmarcado por una espesa cabellera, se resuelve de manera convencional con bellos rasgos, prevaleciendo la barba, cercando el pronunciado mentón, los ojos pequeños y la marcada nariz. La magnífica plasticidad acentúa el valor conmovedor de la Redención y la majestad de Dios, al tiempo que la expresividad de la fisonomía nos permite situar esta representación en instantes previos a su muerte, intentando en un último esfuerzo obtener el consuelo necesario para afrontarla dignamente.

Respetando el modelo de déesis, se sitúan a los pies de la cruz, san Juan Bautista y María intercediendo por los hombres y adelantando con ademanes contenidos la súplica al momento mismo en que se consuma el sacrificio. La corredentora configura una presencia envuelta en un manto negro mimetizada con el espectral ambiente, sin apartar los ojos de su hijo mientras se lleva en actitud recogida la mano al corazón, aludiendo a los siete dolores. Por el contrario, san Juan, ataviado con un manto rojo de



flexibles y movidos pliegues, se presenta de perfil, rompiendo la frontalidad mediante el inconfundible gesto que identifica a Jesucristo como cordero sacrificado al tiempo que configura la sección cromática más brillante en un conjunto dominado por tonos oscuros. Su grave mirada, presente en una faz melancólica y juvenil, interpela al feligrés demandándole el culto a la figura del Salvador. A este menester parece abocada la Magdalena, trabajada en un perfil de impronta clasicista. Arrodillada y con las manos entrecruzadas, configura un trasunto del buen cristiano y recrea un convincente prototipo de sincero arrepentimiento e introspección psicológica con el que acabaría identificándose finalmente el espectador.

## SANTA BÁRBARA

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 157 cm x 197 cm

Cuzco, ¿c. 1660-1680?

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú



El martirio recobra e incrementa su significación en las artes figurativas a partir del siglo XVI. Los decretos conciliares, centrados en sentar las bases sobre el empleo y los modos representativos de las imágenes sagradas, aludieron con frecuencia a la veneración de los mártires, aquellos que se presentaban como los nuevos héroes del catolicismo y, en calidad de tal, poseedores de cualidades arquetípicas. Los propios artistas confirmaron este carácter ejemplarizante con traducciones pictóricas que combinaron la tensión emocional con la dignidad exigida en la tratadística, generando mediante códigos convencionales un paradigma de impronta clasicista, identificado por la belleza ideal, fortaleza corporal y serenidad ante el sufrimiento. En los modelos visuales propuestos con nuevos matices durante el Barroco europeo y americano percutieron los acontecimientos históricos, las posturas doctrinales y los avances anatómicos, en una época que prestó especial atención en plasmar con verosimilitud la morfología somática y la tipificación gestual de las emociones, encontrando paralelo en la revolución científica liderada por Descartes. Igualmente influyó el conocimiento de los suplicios, el comportamiento de los reos sometidos a ejecuciones en espectáculos públicos y las muestras cotidianas de dolor manifestadas por los disciplinantes que mortificaban su cuerpo en procesiones, así como la circulación de alguna estampa, cuadro o libros devocionales, erigidos como fuente de inspiración esencial (Fig. 5).



Fig. 5. *Los flagelantes*, Pieter van Laer, 1635, Pinacoteca Antigua de Múnich

Del mismo modo, a la presencia de elocuentes imágenes podría sumarse, desde las esferas pontificias, el estudio de las actas martiriales. En este contexto, se deseaba reunir un *corpus* unitario y despojado de historias apócrifas, intención que acabó saldándose con la publicación del “Tratatto degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martizzare usate da Gentili contra i Christiani” (Roma, 1591) del oratoriano

Gallonio, que alcanzó gran difusión en el orbe católico recogiendo un extenso repertorio de escenas de tortura. También gozó de notable repercusión su “Historia delle santi virgini romane” (Roma, 1591), así como la obra de Justus Lipsius, destacado humanista que publicó “De Cruce” en la última década del quinientos<sup>1485</sup>.

Santa Bárbara, virgen de los primeros tiempos del cristianismo, alcanzó enorme popularidad en el Altiplano peruano gracias a su tradicional patrocinio contra la fuerza destructiva del rayo. La devoción no hizo más que incrementarse durante el gobierno eclesiástico del célebre obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, quien con motivo de sus extensas visitas pastorales dispuso la colocación de campanas como protección ante las tormentas y mandó efectuar lienzos dedicados a la joven santa. Precisamente, Basilio de Santa Cruz Pumacallao, el maestro indígena más activo durante la “Era Mollinedo”, incluyó la escena del martirio dentro del vasto programa iconográfico destinado a la ornamentación triunfalista del crucero catedralicio<sup>1486</sup>. Es posible que en esta órbita pudiera incluirse la obra anónima que presentamos, expuesta actualmente en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Trata de un óleo sobre lienzo, de gran formato que representa una efigie victoriosa de santa Bárbara. La identificación temática es inmediata gracias a los atributos que la acompañan: la hoja de palma, símbolo de victoria descrito en el Pseudo-Mateo que sugiere la resurrección de los justos y su posterior triunfo sobre la muerte; la corona indicativa de su origen real y el libro, recordando su entrega a la meditación que coincidió con el cautiverio en una torre construida por su padre para preservarla siempre bella.

Dicha situación aclara el prototipo juvenil y de blancas carnaciones escogido por el artista, quien acude a fórmulas preestablecidas: mejillas ruborizadas, nariz con tabique nasal recto, boca pequeña esbozando una tímida sonrisa, frente lisa y arco de las cejas ligeramente pronunciado. Ataviada con lujo cortesano, propio del gusto Barroco, esta notable representación se inspira en las series sevillanas de hermosas vírgenes, planteadas originalmente por Zurbarán y su taller a manera de “retratos a lo divino”. Este género pictórico causó un fuerte impacto entre los artistas limeños del seiscientos, pasando también a Cuzco, territorio que recibió la veta expresiva zurbaranesca, caracterizada por un profundo juego de recursos plásticos. La clara intención persuasiva

---

<sup>1485</sup> DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: “La imagen del mártir en el Barroco: *el Ánimo Invencible*”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXV, n° 338, 2012, pp. 147-164.

<sup>1486</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo. Del renacimiento al barroco...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

supuso un éxito artístico y comercial de alcance internacional para dar satisfacción a una clientela devota. Nuestro artífice, tal vez un peninsular residente en la antigua ciudad de los incas, parece querer recrear, dentro de sus posibilidades, la hondura espiritual del maestro extremeño.

Haciendo gala de una evidente intención naturalista, la efigie femenina, adquiere una presencia monumental que domina la composición. Envuelta en un tenebroso fondo sombrío de gamas neutras, que la dota de una cierta apariencia espectral, avanza iluminada hacia el primer plano situándose en un interior que apenas intuimos, excepto, por la presencia de una cortina roja recogida en el sector superior izquierdo. La supresión consciente de todo elemento accesorio, obtenida a través del claroscuro, la mirada perdida y el manifiesto equilibrio alcanzado por la pronunciada vertical, aproxima la hermosa figura juvenil a la gravedad del icono divino, revitalizando la esencia milagrosa y aumentando su capacidad de causar respeto ante el observador. Estas cualidades se ven compensadas con los detalles de humanización, propios del asunto, presente en el rostro, retratado en la plenitud de la vida, y en otros pormenores, por ejemplo, el majestuoso ropaje de volumétricos paños y las delicadas joyas que la ornamentan, adherencias contemporáneas que atestiguan una condición de alta cuna.

El modo de componer la figura, en actitud elegante y sosegada aunque con dureza en las manos, recuerda a Zurbarán en la manera de plantear lo humilde desde una proyección mística. No obstante, queda lejos del sobrecogedor aliento del maestro en el método de proyección lumínico, apostándose por un juego de luces y sombras de menor efectismo que más bien apuntaría hacia cualidades de la posterior evolución plástica en la escuela hispalense. Este hecho nos invita a pensar en una datación que oscilaría entre 1660-1680, contemporánea al período en el cual Murillo alcanzó su madurez. El anónimo artífice intentó recrear los efectos de Zurbarán en las telas, sin alcanzar en los pliegues aquellas excelencias táctiles que invitan a tocar con la mirada. Sin embargo, es indudablemente zurbaranesco el modo de recortar la redondeada silueta en el espacio y la caída lateral del manto recogido en el brazo izquierdo, cuyo movimiento ondulante acompaña la disposición girada del cuerpo y rompe el hieratismo, si bien los pliegues siguen siendo un tanto rígidos. El bello cromatismo de tonos contrapuestos, rojo y verde, se complementa con ligeras pinceladas blancas y amarillas en los finos sobredorados de apariencia plana, resultando en una paleta limitada que podría ser un aporte localista.

## TRÁNSITO DE SAN JUAN DE DIOS

Atribuido a Juan Zapata Inca

Óleo sobre tela, 166 cm x 222, 5 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1685

Museo de Arte de Lima





Uno de los factores que explica el ambiente de exaltación religiosa característico del Barroco lo encontramos en las epidemias, auténticas desgracias colectivas que intensificaron el sentimiento de piedad y renuncia de los bienes terrenales en todo el imperio hispánico. Con ellas aumentó la necesidad de multiplicar los sufragios, reforzaron la tendencia a meditar sobre la buena muerte y, en definitiva, a atesorar méritos para obtener el premio de la salvación. Dicho ambiente redoblaría la devoción en ambas orillas a las almas del Purgatorio, constituyéndose hermandades cuya finalidad fue procurar a sus hermanos los medios necesarios para su sepultura. Así mismo, desde el siglo XVI los individuos dedicados al cuidado de los enfermos fueron principalmente de carácter religioso, formando pequeño grupos que sirvieron de núcleo original para la formación de órdenes especializadas. Éstas debieron estar impulsadas por el espíritu individualista del Renacimiento, destacando, entre ellas, “Los Ministros de Los Enfermos”, “Las Hermanas de la Caridad”, “Los Hermanos Obregones” y, especialmente para el caso que traemos a colación, los “Hermanos de San Juan de Dios”. Recordemos que en aquellos tiempos el concepto de enfermedad se asociaba al pecado, una afección del alma provocada por el diablo que exclusivamente podría superarse mediante una serie de recursos curativos, entre otros, la oración y el arrepentimiento.

En este contexto contrarreformista, el arte religioso católico emprendió una ardiente defensa de la necesidad de las buenas obras y desarrolla toda una iconografía en torno al tema de la caridad, único camino del cristiano para obtener la Gloria. Por el mismo motivo se difunde rápidamente el culto a san Juan de Dios, quien era considerado poseedor de una serie de cualidades arquetípicas. Esta condición de individuo ejemplar quedaba además plasmada en cuadros asociados al camino de la mística y la ascesis, medios de perfección moral que facilitaban el éxtasis, es decir, contemplar lo que los hombres comunes no pueden ver como muestra de favor divino.

Sin afán de detenernos excesivamente en la hagiografía de nuestro santo, sí hemos de señalar algunos fragmentos vitales significativos. En 1539 una predicación de Juan de Ávila produjo en él una enorme impresión, comenzando desde entonces a distribuir gratuitamente libros sagrados, a ceder sus riquezas y a efectuar actos penitenciales en la Granada contemporánea. Por este motivo fue recluido en el Hospital Real y sometido a la terapia de los azotes, operándose en este paréntesis un cambio conductual decisivo y decidiéndose, a partir de entonces, a consagrar sus esfuerzos al

cuidado de la gente más humilde y marginada. Por sugerencia del arzobispo Ramírez Fuenleal se vistió con un hábito que lo distinguía como persona dedicada al servicio del prójimo, fundando dos años después un hospital en Toledo. Fallecido en marzo de 1550, no legó ninguna iniciativa para comenzar una fundación religiosa ni había escrito ningún borrador de regla, limitándose a exhortar a sus discípulos, a quienes instruía sobre todo con su ejemplo de amor personal. No sería hasta 1585 cuando se codificó su revolucionario sistema asistencial bajo el título “Regla y Constituciones para el Hospital de Juan de Dios de Granada”. En los decenios siguientes, la extensa comunidad de seguidores fue aprobada inicialmente como congregación por el Papa Pío IV con la bula “*Licet ex debito*” (1 de enero de 1571) y con posterioridad como orden hospitalaria por Pío V (1586). Finalmente, sería declarado beato por Urbano VIII el 21 de septiembre de 1630 y canonizado en octubre de 1690<sup>1487</sup>.

El prototipo iconográfico de san Juan de Dios es abundante en aquellos países donde se instalaron los Hospitalarios, incluyendo los virreinos americanos. Su primera imagen, publicada en la biografía publicada por De Castro (1585), lo presenta de rodillas, delante de la cruz, con rostro juvenil, la cabeza rapada, con el bastón que sostiene la cesta de las limosnas y el hábito recibido en 1539. Sus numerosas representaciones, traducidas a través del pincel zurbaranesco o en el ámbito novohispano por Juan Rodríguez Juárez, reproducen episodios de su vida, presentando al santo mientras presta asistencia a los enfermos y como protagonista de algún hecho milagroso.

En este segundo grupo cabría introducir el óleo que presentamos, conservado en el Museo de Arte de Lima. La pintura, de formidables dimensiones, mide 166 cm de alto por 222,5 cm de ancho y podría adscribirse con cautela a la producción del maestro cuzqueño Juan Zapata Inca (act. 1661-1700), discípulo de Basilio de Santa Cruz, datándose en torno a la madurez de su obra, sobre 1685. En efecto, la pieza constituye un evidente punto de conexión entre dos épocas interrelacionadas: la “Era Mollinedo” (1673-1699), momento en que se impulsó la estética europeísta de carácter triunfalista, inspirada en el Barroco flamenco y sus derivaciones andaluzas, y, por otro lado, la modalidad abiertamente local, formulada paralelamente a finales del setecientos, que no correspondía a un acercamiento “primitivo” o anacrónico a los grandes modelos

---

<sup>1487</sup> LEONARDI, Claudio, RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella: *Diccionario de los santos*, vol. II. Madrid, San Pablo, 2000, pp. 1315-1317.



urbanos sino a un estilo diferenciado que empezaba a eclosionar con una aparente naturalidad, en sintonía con las devociones y preferencias estéticas criollas, hasta constituir el lenguaje dominante en el arte surandino a lo largo del siglo XVIII<sup>1488</sup>.

La composición desarrollada en un interior penumbroso manifiesta cierta familiaridad, por la manera de distribuir las masas lumínicas, con el incipiente naturalismo, línea expresiva desarrollada en Cuzco durante los años centrales del seiscientos, y el severo claroscuro representado por las creaciones de Francisco de Zurbarán y su círculo de influencia. Los contrastes de luz y sombra observados demuestran como aún por entonces existía un representativo núcleo de artífices que asimilaban, con tintes personales, el hispanismo triunfante en Lima al calor del auge importador. De cualquier forma, debe hablarse de un tenebrismo matizado por un trazo suelto y mayor vivacidad colorista, presente especialmente en el rompimiento de gloria que ocupa el ángulo superior izquierdo, aproximado al gusto murillesco debido a la claridad tonal y a la tónica sentimental. En efecto, Juan Zapata Inca aboga por una expresión refinada y un lenguaje sintético que le lleva a combinar el idealismo bittesco con la rotundidad cromática del Barroco peninsular.

Recortados sobre una atmósfera dorada de blancas nubosidades revolotean unos juguetones ángeles músicos de mórbidas carnaciones, quienes anuncian el carácter milagroso del episodio mientras esparcen coloridas flores, estableciendo una unión entre el ámbito terrestre y celestial. Parecen estar celebrando el cálido recibimiento otorgado por Dios Padre y el Espíritu Santo al alma desnuda de san Juan de Dios que es conducida a los cielos, recibiendo el privilegio de la gracia. Esta suerte de premio divino le es ofrecido en función de las actitudes ejemplares manifestadas en vida, próximas al ideal monástico y caracterizadas por la humildad. Buena prueba de ello es el altar, que descansa sobre una escalinata ricamente tapizada con diseños geométricos y vegetales de sinuoso trazo, potenciando notablemente la calidez tonal del conjunto. En esta sección se tiende a una perspectiva exagerada, jugando con efectos naturalistas mediante sombras proyectadas y un punto de fuga demasiado acentuado. La calavera y las cadenas conforman un *atrezzo* simbólico, cuya intención no es ubicar la escena en la

---

<sup>1488</sup> WUFFARDEN, Luis Eduardo: “De los orígenes a la «Era Mollinedo» (1650-1700)”, en *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016, pp.19-37.

realidad cotidiana, sino todo lo contrario, vestir, según Stastny, “de un aire de convicción ficticia, escenográfica, a la fantasía compartida del ensueño místico”<sup>1489</sup>.

La otra mitad de la imagen reúne a un grupo integrado por el fundador de los Hospitalarios y un ángel que lo reconforta situándose a sus espaldas. El santo, con el atributo distintivo de la abultada corona de espinas ceñida en la frente y el resplandor luminoso circundando el cráneo, se arrodilla delante del altar y dirige una mirada ensimismada hacia un crucifijo de pequeño formato, evocando internamente el sufrimiento del Redentor durante la crucifixión, acto de inconmensurable amor hacia el género humano. El semblante pálido y demacrado arroja una nota de hondo pietismo completada con facciones delicadas que contrastan con la rudeza del hábito marrón, ligeramente flexibles en zonas inferiores, que envuelve la potente anatomía. Llama la atención los drapeados volantes en caída inverosímil del mensajero divino. En las ricas y ondulantes telas exhibidas en la capa agitada, así como su resolución en una línea caligráfica, reconocemos el mismo tratamiento formal que en el “Anuncio de la madre del santo”, perteneciente a la serie sobre la vida de san Francisco, remitido al convento de su orden en Santiago de Chile.

---

<sup>1489</sup> MAJLUF, Natalia, MAKOWSKI, Cristóbal y STASTNY, Francisco: *El arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima, MALI, 2001, p. 162.

## SAN JUAN BAUTISTA NIÑO

Anónimo

Escuela Cuzqueña, ¿c. 1680-1700?

Catedral de Lima



La representación de san Juan Bautista a lo largo de la Historia del Arte no ha sufrido cambios drásticos ni significativos. Partiendo de los textos bíblicos, observamos que los rasgos iconográficos del Precursor permanecieron inalterables, atravesando los diferentes movimientos artísticos sucedidos en el transcurso de los siglos. De este modo, se ha contribuido a ejecutar, en los anales de la pintura sacra, la plasmación del hombre que perteneció a la vez al reino de la Ley y al de la Gracia e identificado como la reencarnación del profeta Elías según el Evangelio de san Lucas. La piedad popular le reservó siempre un lugar aparte de los apóstoles, siendo también el primero de los mártires, explicando así que en la hagiografía ocupe un lugar análogo al de san Miguel, venerado al mismo tiempo arcángel y santo, y que pueda figurar simultáneamente en programas ornamentales centrados en el Antiguo y Nuevo Testamento. Su primacía es así mismo reconocida en las “Letanías”, al ser invocado antes que san José, y en el “*Confiteor*” con anterioridad a san Pedro<sup>1490</sup>.

Hijo de Zacarías, sacerdote del grupo de Abías, e Isabel, prima estéril de la Virgen María, es concebido por mediación divina, tras el anuncio que el ángel Gabriel hace a su padre cuando entró en el santuario a quemar incienso, momento clave del servicio litúrgico. Así pues, la vida del Redentor y de san Juan, ya desde el seno materno, quedaron entrelazadas por la presencia del Espíritu Santo, situación que se haría nuevamente presente durante el Bautizo en el Jordán, importante episodio que inaugura la vida pública de Jesucristo y que durante la Contrarreforma aumentó considerablemente para revitalizar uno de los sacramentos más representativos del catolicismo, fervientemente atacado por la herejía luterana.

En cualquier caso, parece ser que se retiró muy joven al desierto de Judea para poder llevar una vida ascética y predicar la penitencia: “El niño crecía y su espíritu se fortalecía y vivió en lugares desiertos hasta el día de su manifestación a Israel” (Lc. 1, 80), es decir, momento en que reconoció tras el bautismo del Mesías al Cordero Místico que quitaría el pecado del mundo: “Al día siguiente ve a Jesús venir hacia él y dice: «He ahí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo. Este es por quien yo dije: Detrás de mí viene un hombre, que se ha puesto delante de mí, porque existía antes que yo»” (Jn 1,19-30). Encarcelado el año 29 en la fortaleza transjordana de Mekevar por Herodes-Antipas fue decapitado sin que el Mesías interviniese para salvarle. En este

---

<sup>1490</sup> VILAPLANA ZURITA, David: “Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano”, *Saitabi*, nº 45, 1995, pp. 393-412.

sentido, al igual que Natán censuró el adulterio de David, reprochó san Juan al tetrarca de Galilea la relación incestuosa con su cuñada. Para vengarse, Herodías aconsejó a su hija Salomé, que había rechazado con su danza al tetrarca, de pedirle como recompensa la cabeza del Bautista<sup>1491</sup>.

Por lo que refiere a la iconografía, en los tiempos antiguos le ataviaron con túnica y palio como a los apóstoles. A partir del alto medievo su atuendo se simplificó, portando una túnica corta de camélido, ceñida con una gruesa faja anudada por delante, de acuerdo con su austero modo vital. Su atributo personal y constante es el *Agnus Dei*, cordero circundado de una aureola que el santo sostiene sobre un libro, símbolo de los profetas, mientras lo señala con el índice. A menudo porta una caña crucífera cuyo remate está fijado a una banderola que incorpora una cruz, expresando su misión de enunciador del Mesías. De cualquier manera, en el arte occidental suele adquirir el aspecto de un adulto pero también de infante, como compañero de Jesús, efigie, ésta última, popularizada con notable interés por los artistas. Desde Botticelli a Leonardo, pasando por Rafael y Murillo, el atractivo motivo juvenil inspiró numerosos ejemplares de una gracia acariciadora, prestándose a delicadas y sentimentales variaciones.

Desde esta perspectiva la pieza de pequeño formato que nos ocupa, integrante de la pinacoteca catedralicia, recrea cuadros flamencos de los siglos XV y XVI, utilizando de modelo visual con toda probabilidad estampas grabadas importadas a los Andes. Ciertamente, el estilo evidencia la labor de un individuo no identificado apegado a los pilares expresivos del arte cuzqueño, seguidor de aquellos artífices criollos que procuraron continuar, desde los años cuarenta del seiscientos, el trabajo difundido en el Altiplano por los representantes de la *contramaniera*. Resulta llamativo, no obstante, que se opte por una representación de san Juan adolescente, más frecuente en Italia, aludiendo a la impronta personal de la plástica hispanoamericana generada en torno a un particular sincretismo que devuelve un reflejo distorsionado de las fuentes originales.

La escena, simétrica y sintetizada en dos planos, recrea al Bautista, asumiendo su papel de precursor en actitud amable mientras parece dominar el vasto paisaje de aspecto montañoso y horizonte bajo abierto a sus espaldas, que aparte de ambientar el acontecimiento sugiere una cierta ilusión de perspectiva espacial. Nuestro protagonista ocupa plenamente la vertical del soporte, adquiriendo mayor volumetría, y la

---

<sup>1491</sup> *Ibíd.*, p. 395.

disposición de los pies sumado al leve giro corporal le infunde un aire clásico inconfundible. Es interesante comprobar cómo el prototipo mantiene la esencia idealizada a la par que se ve completamente transformado en manos de un hábil pintor hacia una sugerente interpretación acorde con la sensibilidad local. El libro sujeto con la mano izquierda insiste en las Sagrada Escrituras. En cambio, el ingenuo corderillo, al que dirige un gesto significativo, muestra al espectador el Cordero Divino, del cual dan testimonio los evangelios.

El suave tratamiento anatómico mitiga el aspecto de arcaico hieratismo que envuelven frecuentemente a estos iconos, si bien permanece inalterable el imponente aire mayestático. El rostro ovalado de pálidas carnaciones con mejillas elegantemente ruborizadas, sostenido sobre un cuello alargado y cilíndrico, es enmarcado por una espesa cabellera de artificiosos rizos que descansa sobre los hombros. El resto de elementos estereotipados han sido señalados en lienzos anteriores: boca pequeña con leve mentón pronunciado, nariz recta, cejas delgadas y ojos medianos que interpelan al fiel, superando con la mirada las limitaciones del soporte. Esto, sumado a las reducidas dimensiones, nos invita a pensar que estuviera dedicada a cubrir las necesidades del culto diario insertándose dentro de un encargo particular. Seguramente la impresión sensorial se tornaría más efectiva gracias a la riqueza de los atavíos que envuelven la mayor parte del cuerpo y al vibrante cromatismo de las telas, cuyas tonalidades cálidas destacan entre las otras combinaciones de tierras, verdes y azules, ensalzando consecuentemente a su portador.



## NIÑO JESÚS SALVADOR DEL MUNDO

Anónimo

Óleo sobre tela, 40,5 cm x 27,5 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1660-1680

Museo de Arte de Lima



La infancia siempre ha suscitado en todas las sociedades sentimientos de afectividad y ternura. No es por tanto extraño que la iconografía del Niño Jesús en sus múltiples variantes haya alcanzado tanto éxito en los ámbitos escultóricos y pictóricos. La gracia emanada por estas imágenes facilitó su difusión especialmente en el contexto privado religioso y profano. Dentro de las comunidades carmelitas, apoyadas en la devoción que santa Teresa profesó al divino infante, se multiplicaron estas representaciones en pos de la piedad que transmitían, coincidentes con los valores que sustentaban a dichas congregaciones monacales. Igualmente, la clientela laica demandó para ornamentar sus viviendas tallas y lienzos del infante bajo la influencia de los Jesuitas, pues san Ignacio en sus “Ejercicios Espirituales” se detuvo en varios capítulos a contemplar los misterios de la infancia de Jesús, sentando las bases para la posterior devoción<sup>1492</sup>.

Este culto obtuvo impulso en el imaginario visual del feligrés a raíz de las doctrinas del Concilio de Trento y la Contrarreforma, si bien Emile Mâle lo considera de mayor antigüedad, remontándose hasta san Francisco de Asís, inspirador de la tradición helenística en su conocida adoración del Divino Niño durante la misa de Navidad celebrada en la Iglesia de Greccio<sup>1493</sup>. Así al finalizar el medievo es cuando surge el prototipo del *Salvator Mundi* representando el concepto de Jesucristo Salvador del mundo, en su implicación escatológica, para toda la humanidad. Cuando adopta la forma de un párvulo de corta edad, asistimos a la traducción plástica de una paradoja y a la construcción de un signo que germina sobre la antinomia fundamental narrada en el Evangelio de san Juan del Verbo que se hace carne, esto es de un Dios que nace en el tiempo de los hombres y es albergado en el vientre de María.

Así pues, a partir de mediados del siglo XVI se crearían numerosas cofradías, hermandades y congregaciones dedicadas al Dulce Nombre, diversificándose de manera sorprendente las tipologías: niños pasionarios, bendicentes, entronizados, dormidos, desnudos, peregrinos o resucitados. Esta asociación entre lo infantil y el martirio redunda en la doble naturaleza de Jesucristo, destacándose además que desde temprano el Redentor era consciente de su futura muerte en la cruz, acompañándose por eso, en

---

<sup>1492</sup> DOLZ, Michele: “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII”, en *Actas del coloquio internacional. El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del sagrario, 1606-2006*. Sevilla, Editorial Hermandad Sacramental del Sagrario, 2010, pp. 105-128.

<sup>1493</sup> MÁLE, Emile: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, Encuentro, 1985, pp. 287-290.



ocasiones, los símbolos de expresiones reflexivas. En el virreinato peruano se han localizado con el paso de los años piezas de esta índole, seguramente procedentes de España, siendo relativamente populares en el setecientos limeño en los oratorios de la élite, tal y como informan los testamentos e inventarios de bienes.

Tras apuntar brevemente los antecedentes centramos nuestra atención en el ejemplar mostrado en estas páginas. Se trata de una pintura de pequeño formato, incluido en la colección del Museo de Arte de Lima y efectuada en Cuzco por un maestro anónimo durante la segunda mitad del siglo XVIII, tomando libremente de inspiración un grabado de Martín Schongauer datado a finales del siglo XV (Fig. 6). La sencilla composición presenta a Jesús de medio cuerpo adelantado en primer plano y recortado sobre una atmósfera dorada que sugiere el origen celestial del icono. El foco lumínico otorga volumetría y anima el rostro lozano del Mesías, presentando en actitud de bendecir mientras sugiere un leve contraposto que mitiga la frontalidad, sensación conseguida mediante la inclinación de la cabeza y la disposición a diferente altura de los brazos portadores de sus atributos.



Fig. 6. *Salvator Mundi*, Martín Schongauer, finales del siglo XV.

El semblante de rasgos depurados y carnes blandas expresa serenidad sin olvidar la inocencia propia de los zagales, siguiéndose una modalidad amable y de menor contenido dramático trabajada por los artistas andinos contemporáneos. Dirige la mirada penetrante de ojos almendrados, ostensiblemente abiertos y de color negro intenso, fuera del soporte interpelando directamente al espectador, aumentando la eficacia devocional al vincularse con el alma pecadora cuyo rescate se producía tras el sacrificio. La faz resplandeciente, ajustada a un ancho óvalo y erguida sobre un grueso pero corto cuello cilíndrico, recoge una hermosa fisonomía de anchas facciones compuesta de una frente despejada, cejas enarcadas, nariz bien proporcionada con tabique nasal recto, aletas nasales levemente dilatadas y, completando el *rictus*, unos boca pequeña de labios delgados aunque bien perfilados, estando el labio inferior adelantado y las comisuras marcadas.

A la expresión serena, acentuada por la media sonrisa esbozada, podría añadirse el cabello oscuro y tupido que se desliza hasta la altura de los hombros con marcados abultamientos laterales. En cualquier caso, el mentón casi desaparece entre los rollizos mofletes con los habituales frescores de tono rojizo que subrayan la sensación de morbidez y remarca la vitalidad del personaje. Eleva la mano derecha con falanges finas y apuntadas, para otorgar el premio de la bendición con el gesto universal de cruzar el índice con el anular, mientras que con la izquierda sostiene un orbe crucífero como único símbolo visible de la redención.

En penumbra intuimos el rico manto de tonos áureos y amplias mangas que cubre la desnudez del infante, testimoniando el decoro barroco defendido en la tratadística. Estamos, sin duda, ante una obra de fuerte impacto emotivo que supone, con el claro propósito de conmover, un notable esfuerzo artístico, más loable si atendemos a las dificultades plásticas derivadas normalmente de los formatos reducidos. Aquí nuestro artífice demuestra parte de su sensibilidad y buen hacer en jugosos detalles, por ejemplo, el reflejo en la superficie metálica del globo terráqueo o la introducción de ondulantes orlas florales, delicadamente resueltas, en sectores concretos de la vestimenta. Era consciente, tal vez por experiencia propia, de la capacidad de la imagen sagrada como catalizadora de efectos espirituales y acciones virtuosas en los hombres de su entorno.

## SAN AGUSTÍN DE HIPONA

Anónimo

¿Escuela Quiteña?, ¿Último tercio del siglo XVII?

Iglesia de San Agustín



La producción pictórica peruana del Barroco tuvo sus inicios en relación a los preceptos que había establecido la tradición española. Como resultado se produjo un arte al servicio de la fe que, además, sentaba las bases de un discurso sobre el que se producía y recibía la imagen. En su adecuado uso y difusión reposó gran parte del éxito evangelizador de la cristiandad. Los talleres actuaron como centros transmisores del conocimiento sobre la ejecución de la pintura, siendo el espacio donde se compartían operaciones técnicas y conceptuales mediante las cuales los artífices inscribían su actividad dentro de un discurso visual, sobre el que también actuaban los tratadistas en su afán de clasificar y reglamentar los mecanismos de transmisión.

Desde esta perspectiva persuasiva, los cuadros se convertían en estímulos sensitivos para la meditación de las Sagradas Escrituras o la vida de ilustres santos<sup>1494</sup>. Su notable presencia corresponde de alguna manera con la expansión de la teología de los afectos, la cual giró fundamentalmente alrededor de la vida de santos y mártires por el carácter modélico que se les atribuía. En concreto, las representaciones acogieron a aquellos personajes que evocaban el ideal del cuerpo sufriente, hecho que nos permite hipotetizar sobre las piezas que tuvieron más demanda, acercarnos a los núcleos espirituales y, en definitiva, conocer el particular sistema de valores culturales. Resultado del dualismo católico, se inició una mayor valoración de lo corporal dentro de la experiencia mística. Este postulado explica el interés por san Agustín, doctor de la Iglesia católica, cuyo monacato inspiraría la fundación de la Orden de Ermitaños de San Agustín bajo el pontificado de Bonifacio VIII (1298) agrupación que reflejaba el interés por la ascesis y la renuncia de los bienes terrenales, planteando el ideal monástico como camino para acceder a Dios.

El teólogo africano, ya fuese de manera individual o integrando otros momentos biográficos, ha sido fuente de inspiración para las artes plásticas desde el siglo V, como ejemplifica el fresco que lo representa en su estudio en el Palacio Laticlanense de Roma. El arte europeo en su sucesión estilística ha dejado otras extraordinarias muestras, especialmente, la serie de relieves marmóreos del Maestri Campionesi (1362) para la Basílica de San Pedro (Pavía) y, en el contexto renacentista, el ciclo ejecutado por Benozzo Gozzoli en la iglesia agustina de San Geminiano. Con respecto al setecientos habría que mencionar a Matthäus Günther, uno de los fresquistas más prolíficos de

---

<sup>1494</sup> SEBASTIÁN, Santiago: *Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro, 1990, p. 351.

Baviera, con el conjunto hagiográfico que decora la Colegiata de Indersdorf. Hispanoamérica cristianizada sumó significativos aportes, en especial una escuela cuzqueña que nos ha dejado un total de setenta y cinco lienzos en dos series dieciochescas, una conservada en los claustros del convento limeño de San Agustín y la segunda efectuada para la ornamentación de la congregación mercedaria situada en la antigua capital incaica con un total de treinta y siete ejemplares inspirados en grabados desarrollados por los hermanos Klauber<sup>1495</sup>.

Durante el bajo medievo la figuración de san Agustín no contó con atributos especiales, y sólo su dignidad episcopal permitía identificarlo. Esta situación cambiaría durante el Trescientos al calor de la apropiación promovida por los ermitaños, que lo vestirían con hábito negro y cinto. Normalmente se subrayaría su labor intelectual, mostrándole como un obispo ocupado en el estudio, acompañado del libro, el tintero con pluma, báculo pastoral, mitra, ambos reconociendo su labor obispal y el corazón en llamas, aludiendo a la intensidad de su amor por el Altísimo. La pintura anónima y de gran formato que tratamos se detiene en ilustrar además el momento en que, durante una pausa, recibe la inspiración divina cimentadora de sus escritos. Concretamente, el poder de la Santísima Trinidad, traducida en el sector superior derecho en forma de triángulo sobre una atmósfera resplandeciente con la inscripción latina “*in de lucet*” (en la luz), parece influir en el teólogo argelino, reconstruyendo un episodio revelador de su estudiosa actitud hacia aquellas doctrinas que perseguían reflexionar sobre la realidad del Padre Eterno. La leyenda relata el encuentro en una playa del santo con niño que intentaba vaciar el mar con una concha. Cuando Agustín le confirmó que nunca lo lograría, el infante le insistió sobre la imposibilidad de entender racionalmente la esencia de Dios.

Así mismo, se conmemora la bula “*Omne datum optimum*”, promulgada por Inocencio II (1139) para oficializar la creación de la Orden del Temple, con un volumen abierto, enfatizado por las luces artificiales de la escena, que recoge las primeras palabras del capítulo 1, versículo 17, de la Epístola de Santiago: “*Omne donum perfectum de sursum est, descendens a Patre luminum*”, es decir, “todo don perfecto viene de lo alto, del Padre de las luces”. Conviene recordar que los templarios necesitaron de un instrumento normativo para regular su funcionamiento. Dicha regla

---

<sup>1495</sup> ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El Rococó Germánico y la Vida de San Agustín en la pintura Cusqueña: lo Profano como Alegoría Cristiana”, *Illapa*, vol. 6, n° 6, 2009, pp. 19-30.

encontró varios puntos de conexión, en cuanto a los elementos disciplinarios, con la línea seguida por el Cister, pudiéndose hablar de un modelo agustiniano adaptado a las exigencias de esa pequeña milicia privada. No debe descartarse que el artífice quisiera estratégicamente recrear un trasunto del espíritu militar con la que España emprendió la empresa colonizadora en el Nuevo Mundo. De cualquier forma, las máximas latinas se combinan con la imagen, acentuando el valor persuasivo de la composición, reflejando la erudición del posible cliente, la colaboración entre varios individuos en el resultado final y la naturaleza textual característica de la pintura virreinal cuya sociedad parecía tener una enorme fe en la autoridad y capacidad de las inscripciones para transmitir la verdad.

San Agustín ocupa el eje central, recortándose sobre las estanterías de una biblioteca que actúan como fondo con un cortinaje rojo recogido en flexibles pliegues. En actitud extática gira su cuerpo, ofreciendo su corazón llameante (“*Unde Ardet*”) a la Trinidad mientras que mediante la apertura de sus brazos rompe la frontalidad y alude al gozoso recibimiento de la Gracia. Ésta parece haber alcanzado su objetivo, a juzgar por la honda mirada, cargada de espiritualidad, que emana del hipolense, testigo privilegiado de una encarnación milagrosa cuya fuerza trasciende lo cotidiano hasta el punto de motivar su reverencia. La afectada gestualidad y el recurso de cubrir con oscuros atavíos al personaje, para focalizar el interés del espectador en rostro y manos, se insertan en la raíz expresiva del Barroco. Junto al claroscuro cargado de matices hallamos una evidente vocación naturalista en la interpretación de unas voluminosas facciones de hombre maduro. Uno de los detalles más deliciosos se encuentra en la interpretación veraz de la piel, ligeramente arrugada sobre la superficie ósea, que actúa como revestimiento del alzado casquete craneal, recogiendo una frente despejada, cejas onduladas, ojos grandes y ensimismados, nariz protuberante, carnosos labios y boca menuda cubierta de espesa barba. El resto de la anatomía permanece oculta, revelándose el modelado sintético y encarnado limpio de los finos dedos con uñas rectas notablemente perfiladas. Las pálidas carnaciones contrastan con la calidez de la composición, resuelta con tonos vivos. Para terminar, en primer plano se disponen cuatro volúmenes, tres de ellos titulados: “*Faustus*”, “*Donatus*” y “*Pela*”, contracción vulgar de la expresión “*per la*”. Estos fragmentos separados pueden reunirse en una sola frase que sintetiza el carácter sobrenatural de lo representado e identifica el tema: “*Donatus Pela Faustus*”, en otras palabras, “Recompensado por la gracia”.



## LA ÚLTIMA CENA

Anónimo

Escuela limeña, ¿c. 1680-1700?

Museo del Convento de los Descalzos



La Santa Cena es uno de los fragmentos capitales del ciclo de la Pasión pues en ella se suceden dos eventos que los evangelios tratan secuencialmente: la institución de la Eucaristía y el anuncio de la Traición. La mayoría de sus representaciones se inspiran en el pasaje neo testamentario titulado comúnmente como “Última Cena”, recogido por los cuatro evangelistas al constituir el cumplimiento de lo que había sido profetizado. Así pues, presenta indudablemente dos aspectos diferentes: por un lado es un acontecimiento dramático, debido a que Cristo se reúne por última vez con sus discípulos para desvelar que uno de ellos será el causante de su posterior crucifixión, entregándole a las autoridades, a la par que simbólico.

En este sentido, la cena, según los tratadistas sacros se convertía en la base y punto de partida de una Nueva Alianza, pues el pan y el vino compartidos eran el cuerpo y sangre del Señor sacrificados por el perdón de los pecados. Juan de Juanes plasmó precisamente la conciencia de este hecho en las actitudes marcadamente piadosas de los comensales<sup>1496</sup>. El catolicismo beligerante defendió siempre la presencia real del Redentor en el significativo evento, aunque fue en el Edad Media cuando se formuló el dogma de la Transubstanciación que tuvo que defender contra la encendida negativa de los movimientos heréticos en tres momentos clave: siglo XII (albigenses), siglo XV (wiclefismo y el husismo) y siglo XVI.

El motivo tuvo una presencia continuada desde los orígenes de la iconografía cristiana, aunque al principio con mayor ambigüedad, engendrando cierta dificultad en distinguir el asunto al inspirarse en la “*Fractio panis*” o mostrar, sencillamente, otras comidas comunitarias en el interior de las catacumbas romanas de san Calixto y de Priscila. Solamente a partir del siglo VI la introducción de nimbos y atributos permite reconocer, junto a la presencia íntegra del apostolado, la imagen completa en la tradición oriental, bien fuese en la decoración de manuscritos (Códice Rossano) o en programas musivarios monumentales (San Apolinar el Nuevo, Rávena). En época medieval, respondiendo a la unidad litúrgica impulsada por Gregorio VII a finales del siglo XI, el modelo fue difundido desde las miniaturas a conjuntos monumentales consolidándose como temática propia en la decoración de los refectorios monásticos mientras que en el ámbito privado los artistas atendieron a encargos particulares debido

---

<sup>1496</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., p. 176.



a la fundación de hermandades y cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento<sup>1497</sup>. El imperecedero paradigma propuesto por Leonardo, en donde el patetismo se impone entre los discípulos de Jesús, fue progresivamente derivando en asombrosa e infinita variedad hacia modelos de mayor serenidad aunque escasa inventiva debido al frecuente uso de los grabados. Así en una metrópoli artística como Sevilla, los lienzos conservados son un eco lejano de aquellas singulares manifestaciones que tuvieron, a su vez, su repercusión navegando hacia el Nuevo Mundo con particulares resultados.

Efectivamente, las transferencias culturales e influencias estéticas, a través de la movilidad de los artistas, exportación de obras de arte y envío de fuentes manuscritas y visuales desde el centro a la periferia constituye uno de los capítulos más sugerentes de la Historia del Arte universal mediante un peculiar fenómeno de traslación cultural que enriquece las dos orillas<sup>1498</sup>. Prueba de ello es la pieza presentada de gran formato, efectuada en Lima, tal vez, a finales del seiscientos por algún maestro anónimo, activo en la capital y que procuró continuar aquel estilo relacionado con las maneras eclécticas de las incipientes escuelas virreinales. Ésto nos induce a asignar la autoría del cuadro, aunque con lógicas reservas, a algún pintor situado bajo el círculo de influencia de Diego de la Puente que debió tener acceso a sus mismas fuentes. En concreto, la disposición de la mesa, integrada por apóstoles dialogantes, resulta semejante al aguafuerte de Cornelis Cort, sobre original de Livio Agresti, aunque el rico fondo arquitectónico sea diferente al sustituir los dos pares de columnas salomónicas y obviar la escalinata del fondo que nos conduce a la visión del “Lavatorio de Pies” y situándonos en una invención que parece romper con las convenciones impuestas, esto es, atestiguando cierta capacidad creativa (Fig. 7).

La composición se distribuye simétricamente en tres planos, actuando como punto de fuga el rostro de Jesucristo, artificialmente iluminado y colocado en el centro visual para llamar la atención del espectador, manifestándonos una solución practicada en la Italia renacentista que con posterioridad fue proyectada a otros centros culturales de Europa. Igualmente Cristo desvía levemente la mirada, dirigiéndola al observador, quien se ve por ello involucrado presencialmente en el evento, aumentando la capacidad

---

<sup>1497</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, María: “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 16, 2016, pp. 119-142; 126-127.

<sup>1498</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael: “Alonso Vázquez, la “Última Cena” de la Catedral de Texcoco o la anatomía de la rutina”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 113-123; 115.

devocional de un ejemplar que, por su imponente formato debió reservar su exposición a un espacio amplio. Los apóstoles se distribuyen progresivamente en tres grupos diferenciados constituyendo un óvalo que culmina en el Mesías, facilitando la transición de la mirada entre los diferentes sectores.



Fig. 7. *La Última Cena*, Cornelis Cort, después de 1582, Pinacoteca Repossi

En primer lugar, la pintura muestra a cuatro individuos, tres de espaldas y uno girado, entre ellos Judas, sin nimbo circundándole la cabeza, portando una bolsa con treinta monedas, como nos aclara una sencilla inscripción, y dispuesto a abandonar el ágape; a continuación otros tres personajes ocupando los extremos y, finalmente, los discípulos restantes hasta reflejar un total de doce invitados. Aquí el artífice adopta la versión jonaica, en la que Judas parece ser objeto de la elección de Jesús para traicionarle, quien le ofrece además un bocado para así cumplir con las antiguas profecías (Jn, 13, 17-18): “Es aquel a quien dé el bocado que voy a mojar. Y mojado el

bocado, lo toma y se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote. Y entonces tras el bocado entró en él Satanás. Jesús le dice: lo que vas a hacer, hazlo pronto. [...]»<sup>1499</sup>.

La mesa eucarística resulta convencional, apostando por un rectángulo oblongo cuyos lados persiguen ser paralelos a los del cuadro para así confirmar la sensación de estabilidad. Por otro lado, sobre el grupo principal y coincidiendo con el tercio superior, emerge una atmósfera dorada con el Padre Eterno bajo el prototipo de hombre maduro con espesa barba, manto al viento y portador del globo terráqueo cruciforme, descansando sobre un trono nuboso y secundado por una versión reducida de la corte celestial. La paloma del Espíritu Santo desciende con las alas abiertas hacia un cenáculo de impronta clasicista donde tanto el diseño geométrico del enlosado como la disposición de los tres pares de pilastras con fustes acanalados y la apertura lateral, cuyo destino parece ser una cocina a la que se accede por unas escaleras, evocan ingenuamente sensación de profundidad. Coincidiendo con los textos bíblicos y el decoro vigente el episodio nocturno acontece en un interior penumbroso de claroscuro matizado, apenas alumbrado por dos parejas de velas que más allá de su evidente sentido práctico podrían anunciar la cualidad sobrenatural de la historia expuesta y los fantásticos acontecimientos futuros, justificados dentro del inexorable plan salvífico.

En el tratamiento de los rostros se apuesta por construir una suerte de galería de retratos que recoge, partiendo de una óptica realista, una variada gama de expresiones psicológicas individualizadas que imbuye el óleo de una agitación y sorpresa medidos, renunciando a extremismos. Los mantos presentan drapeados angulosos de amplios ritmos y un cromatismo cálido en las secciones más cercanas al espectador, envolviendo por completo las anatomías y alternando con telas de tonalidades frías en las que prevalecen dentro de la paleta los matices grisáceos, verdes y azulados. A la vista quedan los víveres eucarísticos, el pan partido y la copa con vino, confeccionando un bodegón plano carente de calidad estética. Para finalizar, la presencia anacrónica de coperos y ayudantes inyecta una nota de cotidianeidad a la escena con detalles surgidos en lo marginal que proyectan agradables notas humorísticas muy del gusto popular, notablemente disminuidas tras la Ilustración, cuando se impuso, más en Europa que en América, una visión menos dulcificada de la obra artística.

---

<sup>1499</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., p. 175.

## SANTO TOMÁS APÓSTOL

Anónimo

¿Escuela Española? ¿Último tercio del siglo XVII?

Iglesia de San Agustín



Santo Tomás, discípulo de Cristo que perteneció al grupo de sus doce seguidores, aparece parcamente citado en los evangelios sinópticos (Mt 10, 3; Mc 3, 18; Lc 6, 15) y en los Hechos de los Apóstoles (Hch 1, 13), sin tener apenas relevancia en el relato. Una excepción lo constituye el Evangelio de san Juan donde adquiere un mayor protagonismo porque fue él precisamente quien anima al resto de discípulos para que acompañen al Mesías hacia Betania para resucitar a Lázaro y, más adelante, el que manifiesta la incertidumbre de sus compañeros tras las palabras de Cristo durante la Última Cena. No obstante, su pasaje más conocido y representado artísticamente se centra en la incredulidad ante el testimonio de la Resurrección (Jn. 20, 19-29), concretamente el momento en que tocaba con sus propias manos las señales del martirio, introduciendo uno de sus dedos en la llaga del costado para comprobar que el Mesías no se trataba de un espíritu<sup>1500</sup>.

Igualmente, el apócrifo “Tránsito de la bienaventurada Virgen María” y el “Pseudo José de Arimatea” relatan como tampoco se hallaba presente en el entierro de María pero pudo ser testigo privilegiado del prodigioso ascenso a los cielos, recibiendo además a modo de compensación y prueba de gracia el cingulo que había ceñido el cuerpo de la corredentora. Sin duda, este episodio propició la inclusión del santo en numerosas escenas de la Asunción, donde aparece recibiendo el obsequio. Además, también es la causa de que en ocasiones sean solamente once integrantes los que acompañan a la Madre de Jesús en la Dormición. En cualquier caso, su plasmación aislada, como parte de los numerosos apostolados existentes en ambas orillas del Atlántico no se produjo hasta una fecha avanzada del siglo XV y con mayor fuerza durante la Contrarreforma. La presencia individual o colectiva de los apóstoles insistía en su papel de defensores dogmáticos y cimentadores de la institución eclesiástica.

Los atributos identificativos que portan relatan en sí mismos los sufrimientos del martirio, encontrándose la fuente en la “*Historia Certaminis Apostolorum*”, atribuido a Abdías, primer discípulo de Babilonia, en el siglo VI<sup>1501</sup>. En este sentido, según la tradición, Tomás encontraría la muerte coincidiendo con su predicación en las regiones orientales de Siria, Persia e India, concretamente en la ciudad de Calamina, actual Chennai, donde llegó recomendado por Jesús para construir un palacio al rey Gondóforo. Allí se le puso a disposición el tesoro real para que comenzara a erigir la

---

<sup>1500</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de...*, op. cit., p. 440.

<sup>1501</sup> *Ibíd.*, p. 193.



estructura, permaneciendo ausente dos años. En ese tiempo, el apóstol repartió las riquezas entre los pobres y se dedicó a cristianizar a la población. Al encontrar esta situación a su vuelta el monarca manda encarcelarlo pero lo liberó cuando se apareció su hermano Gad, recientemente fallecido, para informarle del magnífico palacio celestial proyectado en el Paraíso. Sin embargo, llegó a convencer a la esposa del soberano para que rechazara sus deberes conyugales hasta no convertirse al Cristianismo. Irritado, Gondóforo ordenó torturarlo y cuando quisieron obligarle a adorar los ídolos de bronce, las estatuas se derritieron como si fuesen de cera, atravesándole entonces uno de los sacerdotes con una lanza o espada. Éstas últimas se han convertido, junto a la escuadra de arquitecto y el cinturón mariano en sus principales atributos. Así surge, por ejemplo, en un lienzo de Rubens (Museo del Prado), otro del Greco, presente en su Casa-Museo y en el pincel de Velázquez, intérprete de una versión custodiada en el Museo de Bellas Artes de Orleans<sup>1502</sup> (Fig. 8).



Fig. 8. *Santo Tomás apóstol*, Diego Velázquez (atrb.), c. 1618-1620, Museo de Bellas Artes de Orleáns

Por un prototipo similar se apuesta en la efigie de santo Tomás en la que centramos nuestra atención, de gran formato y conservada en la Iglesia de San Agustín. Las eficientes labores de restauración y limpieza integral sufridas recientemente han recuperado un ejemplar de indudables aciertos estéticos, tal vez ejecutado por un artista peninsular activo en el último tercio del siglo XVII, seguidor, con las reservas

---

<sup>1502</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de...*, op. cit., pp. 440-442.

oportunas, de aquellos maestros de la anterior generación, en especial Zurbarán y Ribera. Es probable que integrara originalmente un apostolado aunque, por el momento, desconocemos las causas por las que llegaría este óleo hasta la capital peruana, resultando, no obstante, un ejemplo patente de esa circulación de las imágenes tan demandado en el horizonte de las investigaciones actuales. El sobresaliente icono muestra la tensión del decoro religioso vigente en la primera mitad del seiscientos hispalense, rememorando plásticamente las exigencias de la tratadística contemporánea en torno a las representaciones sagradas e invitando a establecer un diálogo entre el cliente, individuo entendido y de refinado gusto, y el Padre Eterno mediante la intercesión de los apóstoles.

La pieza se transforma en manos de un hábil aunque desconocido pintor, adquiriendo una personalidad estilística inconfundible. El tratamiento compositivo se ha resuelto espacialmente por medio de una lograda distribución perspéctica. Así pues, el primer plano presenta sintéticamente la monumental figura del apóstol en solitario y ocupando por completo la altura del soporte, lo que confiere, gracias a la mirada que dirige interpelando al fiel, un concentrado nervio espiritual a la escena. A ello contribuye la pareja de fragmentos que narran su periplo en tierras orientales, el acuerdo en la construcción del palacio y el impactante martirio, constituyendo los elementos de fondo que sirven para ambientar el acontecimiento y sugerir al mismo tiempo una cierta ilusión de perspectiva espacial. Además, se procede a recordar de una manera subliminal el premio del sacrificio sin introducir detalles superfluos para suscitar en el espectador contemporáneo una identificación clara y familiar de la historia pintada.

El tipo iconográfico derivaría con las pertinentes variaciones, especialmente en el tipo juvenil adoptado y en la sustitución de la lanza por una escuadra, de una estampa efectuada por el flamenco Adriaen Collaert (Fig. 9). El santo, dispuesto en un paraje rocoso, queda recortado sobre un celaje de tonalidades áureas y nubosidades oscuras de recuerdo veneciano, anunciando en su impetuoso movimiento los cambios atmosféricos que preceden a la tormenta. Un claroscuro matizado envuelve al personaje potenciando el carácter volumétrico de una anatomía apenas visible. El rostro sonrosado es exclusivamente iluminado por el lado derecho, ganando en dignidad y convicción al trabajar el artista jugosos detalles, por ejemplo, la vena que ostensiblemente discurre por la frente despejada y a un lado del cuello. Constituye un detalle significativo el cráneo aureolado compuesto además de otros rasgos muy cuidados: cabellos abundantes y de

sano aspecto desplomados sobre los hombros, particular en su tratamiento formal al modelar un casco flexible de excelentes efectos táctiles, tabique nasal prominente y ligeramente torcido, nota de expresivo naturalismo, cejas finas y levemente enarcadas, ojos pequeños y vidriosos, fosas nasales dilatadas, barba espesa y labio inferior carnosos.



Fig. 9. *Santo Tomás apóstol*, grabado de Adriaen Collaert (1555-1623)

Las manos excelentemente recreadas con dedos largos sostienen un volumen con la palabra de Dios, atestiguando su labor misional, mientras levanta el brazo, elevando la escuadra, dispuesta en ángulo agudo, y rompiendo el hieratismo al configurar con sutileza una diagonal ascendente. La túnica verde y el manto rojo, recogido con pliegues en amplio vuelo y caída lateral en movimiento ondulante, contribuyen a fortalecer la sensación de inestabilidad originada en el suave contraposto, por el cuál una de las piernas permanece recta sosteniendo el peso corporal mientras que la segunda se muestra exonerada y dirigida en dirección contraria, constituyendo una postura en escuadra con su peculiar trazo curvilíneo que ofrece cierto parentesco con piezas salidas de los talleres sevillanos y remitidas al virreinato peruano. Por tanto, la disposición del personaje, llenando todo el soporte, y el uso de un foco lumínico controlado apunta hacia las cualidades plásticas por las que evolucionó la escuela hispalense en el último tercio del siglo XVII, corroborando nuestra hipotética datación. Finalmente, la gama cromática combina tonos ocres y tierras (marrón, sienas, verdes) con toques dorados y rojo, haciéndose gala de una paleta reducida, ajustada en su limitación de pigmentos a la tónica de otros representantes del Barroco español.



## SAN PABLO

Anónimo

¿Escuela española? ¿Segunda mitad del siglo XVII?

Museo del Convento de los Descalzos



Pablo de Tarso, también llamado Saulo, fue un personaje decisivo en los primeros tiempos del catolicismo por ser uno de los primeros teólogos que durante la época apostólica sintetizó la doctrina, siendo además el principal responsable de la difusión del mensaje evangélico en el mundo helenístico mediante viajes misioneros. Ciudadano romano, concretamente un judío fariseo procedente de Cilicia, es presentado, según san Lucas en “Los Hechos de los Apóstoles”, como perseguidor de los Cristianos de Jerusalén y testigo de la lapidación de san Esteban, hacia el año 33. Su repentina y radical conversión tuvo lugar en el camino de Damasco al vivir la experiencia del encuentro con Cristo resucitado. Tras ser bautizado por Ananías da comienzo a la actividad predicadora que lo llevó a ser perseguido, capturado hasta en dos ocasiones y decapitado durante la persecución de Nerón entre los años 63 y 67<sup>1503</sup>.

El aspecto externo del santo no parece recoger en origen los rasgos de la tradición apócrifa, narrada en los “Hechos de Pablo” donde Tito lo describe como un individuo de pequeña estatura, calvo, con una nariz un tanto sobresaliente y piernas arqueadas. Se tiende más bien a presentar la imagen genérica del filósofo, es decir, un hombre sin pelo, con barba poblada, ataviado con túnica y manto, siendo paradigmática su incursión en el sarcófago de Junio Basso (Siglo IV) donde aparece en el tema de la *Tratadio Legis* y en la escena de su apresamiento. Con este tipo físico se pretendía exaltar su condición de sabio e intelectual, confirmada por el propio san Pedro. Así es como lo vieron en el ámbito de las catacumbas, por ejemplo, santa Tecla (finales del siglo IV) o santa Domitila. El realista retrato musivario conservado en Rávena y datado en el siglo V vendría perpetuar la efigie del apóstol en un período de tránsito caracterizado por la transformación de la plasmación funeraria, de carácter pagano, en un icono sacralizado.

Entre los atributos medievales que lo distinguen sobresale el rollo, sustituido progresivamente por el volumen relativo al Evangelio, a los Hechos o a sus cartas incluidas en el Nuevo Testamento y, a partir del doscientos, la espada desenvainada recordando el martirio. Otras veces los artífices abogaron por ciclos sintéticos de su vida, seleccionando algunos de los instantes más representativos, siendo la más completa sucesión narrativa la que aparece en las biblias carolingias del siglo X. Resulta llamativo como en las piezas de transición de la Baja Edad Media al primer

---

<sup>1503</sup> MANZARBEITIA VALLE, Santiago: “San Pablo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14, 2015, pp. 39-61.

Renacimiento se introducen en su atuendo elementos orientales, señalando su condición de ferviente perseguidor de los cristianos, y al mismo tiempo emerge la presencia del caballo, prácticamente ajeno hasta entonces<sup>1504</sup>. Finalmente, al calor del espíritu contrarreformista alcanzó popularidad en la faceta de escritor, de cuerpo entero, sedente y sujetando el cálamo, integrando apostolados completos en sustitución de Judas.

El óleo de gran formato que presentamos, ejecutado tal vez por algún maestro peninsular, aún desconocido, e importado a los Reyes en la segunda mitad del seiscientos, se expone actualmente en la extensa pinacoteca del Monasterio de los Descalzos. Sin apenas introducir variaciones iconográficas significativas con respecto a las señaladas anteriormente, distinguimos una composición sencilla distribuida en dos planos trabajados en una solvente perspectiva y relacionados entre sí mediante el elocuente gesto de presentación esgrimido por san Pablo. Dicho recurso, característico del Barroco, potencia el carácter narrativo del cuadro, facilita la identificación del suceso, atrae al espectador hacia la órbita del lienzo, aumenta el impacto emocional del suceso y, desde un punto de vista formal, propicia el discurrir de la mirada a través de los diferentes sectores.

En efecto, la vista es dirigida hacia un paraje montañoso de nuboso celaje temerosamente iluminado con tonalidades áureas que alberga el momento milagroso en que Saulo deslumbrado es testigo de la teofanía. Ésta es interpretada a la manera de los maestros italianos de comienzos del siglo XVII, impregnada de un misticismo por el que la comunicación con Dios se desarrolla sin intermediarios y lo sobrenatural es asumido por la inteligencia desde el mismo interior del creyente, transformando la piedad religiosa en una cuestión íntima, alejada de los efectistas rompimientos de gloria para acentuar el clima dramático.

Nuestro maestro anónimo se toma especial interés en acentuar el volumen y la solidez corpórea de san Pablo, haciéndole ocupar gran parte de la vertical impuesta por el soporte. Modela las formas con un claroscuro matizado, descubriendo uno de los pies, dispuesto frontalmente y coincidente con el eje de simetría, y la mano derecha escorzada, empleada para sostener una pluma afilada entre puntiagudos dedos mientras apoya el brazo sobre uno de sus escritos como detenido en un breve descanso. Al silencio que se respira contribuye decisivamente la actitud meditabunda de san Pablo,

---

<sup>1504</sup> *Ibíd.*, p. 50.

quien ciego, debido al resplandor celestial, no parece inmutarse con nuestra presencia. Adopta una pose inestable y artificial girando levemente el cuerpo hacia un lado y la cabeza hacia la dirección contraria, si bien sigue transmitiendo un notable aire de dignidad mayestática. Éste toma una significación emocional aún mayor debido al ambiente austero y penumbroso del que parece emerger amenazadoramente la empuñadora dorada de la espada, sintetizando su cruel destino.

En silencio y con profundo pesar, las facciones perfectamente individualizadas del apóstol remiten a la raíz expresiva del realismo seiscentista. El cráneo alargado se compone de una frente ancha y despejada, tabique nasal prominente, cejas finas y arqueadas, mejillas sonrojadas, barba abundante que cubre los labios y restos de cabellos canosos que caen desde los bordes de la calva. Los drapeados del intenso manto rojo, resueltos sintéticamente y con escasa organicidad, rodean en caída inverosímil a la efigie principal de manera descuidada. También desordenadamente, a manera de bodegón, localizamos en el sector inferior izquierdo algunos tomos de su producción que ilustran la condición de escritor dogmático y su consecuente simbolismo eclesial. Para finalizar, el maestro, parece ejecutar su trabajo directamente sobre la tela, dispensándose de la preparación previa, hecho que conduce a una suavidad de la forma pictórica y a un énfasis en la pincelada individual, ligera y apenas perceptible que otorga una cuidada definición a los elementos.

SEPTIEMBRE (LIBRA)

Anónimo

Escuela veneciana (círculo de los Bassano), segunda mitad del siglo XVII

Colección Ramón Mujica



La circulación de lienzos europeos en el virreinato peruano, a través de las redes de comercio indiano, y su influencia en la formación de las escuelas artísticas virreinales, es un tema que ha venido despertando interés desde los años ochenta del siglo pasado como revelan algunas exposiciones, por ejemplo, “El Siglo de Oro de la pintura sevillana”, abierta en enero de 1985, “la pinacoteca de la Tercera Orden Franciscana” (1986) y “El zodiaco en el Perú”, inaugurada en 1987. El impacto del modelo veneciano en el desarrollo del naturalismo pictórico peninsular<sup>1505</sup> y el gusto del coleccionismo regio por piezas que remitieran a ese estilo, considerado prestigioso e iconográficamente adecuado para la expansión de la fe cristiana, explica su importancia originaria en la pinacoteca real, ocupando espacios preferentes de los palacios de Felipe II y Felipe IV como el Salón de los Espejos del Alcázar o la Galería de la Infanta de El Escorial. En el Siglo de Oro la inconfundible modernidad pictórica de los Bassano provocó en el público una favorable impresión, otorgándoles prestigio y proyección a América.

Tenemos constancia documental de la llegada a la corte española en 1591 de una serie sobre los meses del año, firmada por Francesco Bassano y conservada en el Museo Nacional del Prado, en alguno de los periódicos envíos de regalos diplomáticos de Ferdinando I de Medici, quien antaño las había comprado al patricio florentino Nicoló Gaddi para que integrara su colección de la Villa Medici. También existen referencias de otra serie pintada por Leandro Bassano (c.1585) para el emperador Rodolfo II, apuntándose su posible identificación con un conjunto repartido entre Praga y Viena. El análisis de ambos acervos proporciona valiosa información sobre la génesis de la iconografía al afirmar que varios meses derivan, al igual que el lienzo presentado, de una fuente común, probablemente unos esbozos concebidos por Jacopo Bassano e inventariados en el taller familiar a su muerte (1592). Los meses, percibiéndose el influjo de Paolo Fiammingo, incluyen sus correspondientes signos zodiacales, y como las Estaciones y los Elementos, están visualizados a través de escenas cotidianas propias de cada momento del año. En realidad los meses son una simple extensión de las

---

<sup>1505</sup> Casi todos los maestros españoles del siglo XVII tenían a los Bassano como referentes artísticos por afinidad estética. Además, como señala Peter Cherry los inicios del bodegón en España se produjeron en la pintura toledana, ciudad donde los Bassano eran sinónimo de composiciones de animales y cocinas. El toledano Blas de Prado reunió un ciclo de las “Estaciones” y se dedicó a copiarlos. CHERRY, Peter: *Arte y naturaleza: el bodegón español del siglo de oro*. Aranjuez, Doce Calles, 1999, pp. 69-85.

estaciones, muchos de cuyos elementos reutiliza, y como éstas, contaba con notables precedentes nórdicos<sup>1506</sup>.

La temática, basada en la erudición astrológica, se adaptaba a la sensibilidad peruana fuertemente dominada por la ortodoxia del pensamiento religioso contrarreformista y dejó una impronta considerable en el Barroco local. Recordemos que tanto en Venecia como en la propia España hubo talleres dedicados a satisfacer su voluminosa demanda, situándose entre ellos las múltiples copias e imitaciones de desigual factura y reelaboradas estilísticamente que desembarcaron coincidiendo con el auge de la escuela capitalina. Buena prueba de ello es la serie de procedencia europea y atribuida al taller de los Bassano que pasó a la catedral de Lima como parte de los bienes legados por el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros, quien ejerció el gobierno eclesiástico desde 1676.

La llegada de los cuadros a los Reyes en torno a 1620-1630 pudo suponer un acicate para los particulares, marcando la obtención de piezas similares a la que presentamos, datada en la segunda mitad del siglo XVII y conservada en colección particular. Se trata de una composición de gran formato recientemente restaurada en donde el motivo zodiacal libra se relaciona simbólicamente con la vendimia, labor campestre celebrada en septiembre según las etapas del calendario europeo. Pero más allá de estas complejas alusiones que no todos estarían capacitados para decodificar, el interés por el estilo de los Bassano radicaba en la capacidad de dignificar a humildes campesinos, haciéndolos aparecer como el pueblo escogido por Dios. Se construye así una especie de escena costumbrista que sucede, a modo de las novelas pastoriles, en una naturaleza idealizada que el signo del zodíaco preside entre los áureos resplandores de un celaje nuboso.

La ambientación acontece a primeras horas de la mañana, a juzgar por los tonos crepusculares, en un exterior densamente poblado por un grupo variopinto de personajes que ocupan todo el ancho del soporte a manera de friso. Seguramente participarían al menos dos pintores en la ejecución de la obra, algo que respondía a los métodos de trabajo. El primero efectuaría a los individuos más definidos del primer plano, mientras al segundo se le encomendarían las secciones secundarias, por ejemplo la arquitectura

---

<sup>1506</sup> FALOMIR, Miguel: *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 125-132.

trazada con torpeza y rapidez y los acabados generales. Los artífices logran recrear la sensación de incansable actividad mediante la distribución zigzagueante de los campesinos que se alejan progresivamente del espectador y del plano pictórico, dando también muestras de conocer del arte flamenco al incluir pequeños guiños cotidianos como la riqueza zoológica (caballo, perro, bueyes), el niño bebiendo, la pareja inclinada en animada conversación, similar a otra en “La expulsión de los mercaderes del templo” (Francesco Bassano, 1585) y un detalle de bodegón que parece desbordar los límites del marco, ofreciéndose al espectador.

El particular contraste entre el tercio inferior iluminado y una zona intermedia de penumbra aporta ricos matices cromáticos en una gama predominantemente fría y apagada, donde se combinan rojos, blancos, azules, amarillos, tierras, ocre, etc., y visuales, aumentando la definición volumétrica de los campesinos, más adelantados y contruidos en base a pinceladas pastosas. Ataviados según la moda contemporánea, presentan facciones individualizadas inspiradas en el natural aunque de expresión un tanto dura, constituyendo la parte menos delicada del conjunto. La profundidad que sugiere la composición debe mucho al colorido que ayuda a graduar el escenario, perdiendo nitidez y brillantez a medida que se aleja del plano pictórico. La severidad lineal y el mismo tratamiento lumínico son factores que hacen pensar más bien en la intervención de buenos seguidores que procuraron continuar el estilo difundido en la Península por los Bassano.



## LA ÚLTIMA CENA

Anónimo

Escuela limeña, 1713

Monasterio de Santa Rosa de las Monjas



La escena bíblica de la Santa Cena en Jerusalén es el último ágape que celebró Cristo acompañado de los doce apóstoles antes de la traición de Judas. A lo largo de los siglos se ha considerado un motivo fundamental, desvelándose no como un acto de despedida sino la conmemoración de la Pascua judía y el origen ritual de la comunión eucarística, que debido a su alto contenido litúrgico y místico, resulta un episodio culminante de la vida de Jesús. En la historia del arte su representación acoge una gran multiplicidad estilística: desde las fórmulas hieráticas paleocristianas, herederas del mundo tardorromano, hasta el dinamismo Barroco pasando por el verismo gestual renacentista. El clima religioso del Concilio de Trento, favoreció una iconografía triunfalista, que dio cauce a una serie de temas pictóricos como la glorificación del santísimo sacramento en el cielo, en la tierra y sobre el altar del sacrificio. En relación a

la Última Cena, a partir del siglo XVII no fue muy habitual en Europa detenerse en el instante de la traición. El modelo de Da Vinci había cubierto ya un amplio espectro y aunque siguió difundiéndose en forma de grabados, la Iglesia quiso cambiar la referencia del genio renacentista y volver a mostrar el momento en que el Redentor, sacerdote y víctima, instituye la Eucaristía. No obstante, en Hispanoamérica fue relativamente frecuente el cultivo de modelos antiguos.

En el ejemplo que nos ocupa, de formato apaisado, observamos que la captación de la escena suaviza el dramatismo, predominando un ambiente sosegado que acentúa el deseo de glorificación sobre el sentido trágico. Se trata de un óleo, actualmente custodiado en el Monasterio de Santa Rosa de las Monjas, anónimo y datado en 1713. Al parecer hizo pareja con otro cuadro, reforzando el mensaje sacrificial inherente a la imagen escultórica de un crucificado, subordinada a un retablo, gran telón escenográfico que facilitaba la enseñanza doctrinal y la piedad devota de los fieles, constituyendo un convincente instrumento pedagógico. No debe desestimarse el papel subyacente de representación social que supuso para los comitentes. En este sentido, el particular que costeó la maquinaria lignaria y las pinturas, fue la misma persona, el presbítero D. Baltasar de Quesada Maraber, integrante de la élite eclesiástica, tal como sugiere en primer plano una cartela ornamentada con una labor de cueros recortados, motivo de origen italiano, desarrollado en Francia (escuela de Fontainebleau) y los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI e introducido en Perú por estampas flamencas y holandesas. El texto que despliega resulta meramente informativo y no persigue acentuar el valor persuasivo de la imagen: “El retablo de enfrente de Nro. Señor, Christo crucificado y estos dos liensos los a costeadado de su propio dinero el licenciado D. Baltassar de Quessada Maraber presbítero año de 1713”.

El desconocido autor recrea la tradicional disposición simétrica, ubicando la mesa rectangular alargada, cubriendo prácticamente el ancho del soporte, en paralelo al espectador. Los apóstoles la rodean dejando un espacio libre para no interrumpir la visión central del Hijo de Dios, quien actúa como centro focal de la composición, acompañado de san Juan, el discípulo amado, que al reposar despreocupadamente sobre el hombro de Jesucristo, actitud enormemente difundida en la etapa medieval, subraya de una forma sencilla la unión entre Dios y los hombres. Las especies eucarísticas (cordero y cáliz) son trabajadas con una impronta verista y artificialmente iluminadas con un resplandor que acentúa su volumetría, junto al resto de la vajilla y alimentos, al

descansar sobre un inmaculado mantel blanco. Aunque no existe una jerarquización, pues todos los invitados se encuentran a la misma altura, existe un elemento significativo como es el que un buen número de miradas se dirijan a Jesús, recurso para enmarcarle visualmente, a lo que contribuye también la presencia de un halo luminoso, el cual destaca un rostro barbado, joven, ovalado de cejas finas ojos almendrados y frente despejada que irradia delicadeza, bondad y un punto de melancolía, propios de aquel inocente ofrecido en redención de las culpas ajenas.

A su alrededor, la interpretación verista de los apóstoles se halla en la órbita del naturalismo sevillano. Son hombres de rasgos individualizados, ataviados con túnicas y holgados mantos de dinámico drapeado, que en grave conversación se interrogan y crean una atmósfera de estupor en la que cada uno reacciona de manera distinta ante el anuncio de la traición pero renunciando a expresiones extremas. El artífice, posiblemente limeño, parece haber conocido las soluciones formales de otras piezas ejecutadas en Italia o Flandes, donde la atención se concentraba en el reflejo de los estados de ánimo y en tratar de captar la mímica de las reacciones, juegos fisonómicos pensados para otorgar intensa vida a esta tragedia.

La imagen nos remite claramente a los versículos que emplearon los maestros del *Cinquecento*: “Habiendo dicho Jesús esto, se angustió en espíritu, y testificó y dijo: En verdad, os digo que uno de vosotros me entregará. Los discípulos se miraban unos a otros, y estaban perplejos sin saber de quién hablaba. Uno de sus discípulos, el que Jesús amaba, estaba a la mesa reclinado en el pecho de Jesús. Por eso Simón Pedro le hizo señas, y le dijo: Dinos de quién habla. El, recostándose de nuevo sobre el pecho de Jesús, le dijo: Señor, ¿quién es? Entonces Jesús respondió: Es aquel a quien yo daré el bocado que voy a mojar. Y después de mojar el bocado, lo tomó y se lo dio a Judas, hijo de Simón Iscariote” (Juan 13, 21-27). La sacralidad de lo pintado se subraya mediante una elegante pareja de *putti* que sostienen un par de cirios con los que encienden sendas lámparas colgantes, situadas en los ángulos superiores, para equilibrar la composición a la par que iluminan el lúgubre entorno nocturno. En primer plano, quedando frente al espectador y en ademán de levantarse, girando el rostro para ser reconocido, el odio solapado de Judas se opone a la tierna devoción juanina, dejando traslucir su carácter maléfico.

## SAN AMBROSIO

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela cuzqueña, primer tercio del siglo XVIII

Museo Pedro de Osma



La historia eclesiástica de la época romano-cristiana tuvo una serie de insignes protagonistas encargados de la formulación del dogma gracias a su sabiduría y capacidad intelectual. Estos individuos aunaron la ciencia sagrada y la nota de santidad, públicamente reconocida por las autoridades, rasgos fundamentales que los diferenciaban de los simples escritores eclesiásticos. Bajo el apelativo “Padres de la Iglesia latina” se concentraría a aquellos escritores cristianos anteriores al año 750 que reunían tres rasgos característicos: la integridad de la ortodoxia doctrinal, santidad de vida y la aprobación tácita del Papa. Concretamente, en el ámbito occidental fueron reconocidos cuatro personajes como eminentes maestros de la fe para los fieles de todos los tiempos: san Agustín, san Ambrosio, san Gregorio Magno y san Jerónimo. Dicho número fue adaptado por analogía con los evangelistas, de acuerdo a las frecuentes correspondencias de la Edad Media, instaurándose el culto por Bonifacio VIII en 1298, hecho que se tradujo en su representación conjunta a lo largo del medievo para cobrar importancia individual y alcanzar su máximo apogeo en la Europa del Barroco.

San Ambrosio (340-397), doctor de la Iglesia, tras realizar sus estudios en Roma fue nombrado gobernador de las provincias Emilia y Liguria. Hacia el 374, una vez fallecido el obispo de Milán, Auxencio, acudió a apaciguar la disputa entre arrianos y católicos. Tras concluir el discurso una voz infantil le proclamó obispo de la ciudad con apenas treinta y cinco años, propuesta que fue secundada por la multitud congregada. A partir de entonces se dedicó a combatir la herejía arriana, y así consiguió que en el año 379 el emperador Graciano terminara con la tolerancia que hasta entonces había practicado, prohibiéndoles la enseñanza, tener clero y reunirse en sínodo. Así mismo, humilló en público en varias ocasiones a Teodosio, siendo el relato más importante la penitencia que le impuso por la matanza de Tesalónica (390), posteriormente perdonada. Tras morir su cuerpo fue depositado junto a los de Gervasio y Protasio, mártires milaneses cuyas reliquias habían sido recientemente descubiertas<sup>1507</sup>.

El prototipo iconográfico no sufrió demasiadas variaciones en el transcurso de los siglos, soliéndose representar por regla general maduro, con barba y vistiendo los hábitos episcopales. Entre las escenas, la más frecuente es la penitencia impuesta a Teodosio, tal cual lo plasma Rubens (1618-1619), y el bautismo a san Jerónimo, presente, por ejemplo, en la serie que Valdés Leal pintara en 1673 para el Palacio

---

<sup>1507</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., pp. 21-22.

Episcopal de Sevilla por encargo del arzobispo Ambrosio de Spínola, actualmente dispersas tras la invasión napoleónica en diversos museos y colecciones particulares<sup>1508</sup>. Si atendemos al lienzo que presentamos, expuesto en el Museo Pedro de Osma y obra de algún maestro cuzqueño durante el primer tercio del siglo XVIII, observaremos una segunda tipología, es decir, como Doctor y Padre de la Iglesia, llevando la pluma y situado ante un escritorio con tintero y volumen abierto. La presencia en segundo plano, sobre el estante, de una colmena alude al milagro de las abejas ocurrido pocos días después de nacer, como fuente de su doctrina, por lo que es llamado “Doctor Melifluo”. Este milagro y presagio de su futura elocuencia lo relata Paulino de Nola en su “Vida de san Ambrosio” (422), anunciando los ríos de miel que saldrían de su boca, y consistió en la visita de un enjambre de abejas que se le posaron en la cara y boca sin causarle el menor daño<sup>1509</sup>.

La composición distribuida en dos planos parece contextualizarse en un estudio que sirve de fondo a la escena, a juzgar por la estantería, ornamentada con motivos florales de sinuoso diseño y salpicada de volúmenes multicolores, y el típico recurso del cortinaje rojo compuesto de duros pliegues, resueltos con una notable carencia de calidad estética que no invita a tocar con la mirada. Como en anteriores ocasiones la existencia de colgaduras textiles vienen a subrayar el carácter fantástico del hecho narrado cuyo contrapunto se localiza en el tercio superior derecho, donde una atmósfera argéntea de origen celestial, compuesta por una serie de minúsculos rayos, describe una diagonal que dinamiza el conjunto y alcanza a san Ambrosio. Éste, quien parece haber sido captado durante un descanso o bien interrumpido por algún visitante, se traduce plásticamente como un individuo maduro, sedente, concentrado en su labor intelectual y adelantado para imponer su monumental presencia, reducida al medio cuerpo, como pilar del catolicismo y sin elementos superfluos que desvíen la atención del feligrés.

Con el afán de mover a la devoción y conmover al cliente, el foco lumínico, dirigido artificialmente por el artífice, polariza el interés del espectador en el rostro y las manos perfectamente perfiladas, de dedos esbeltos y uñas rectas, instrumentos esenciales para llevar a buen término el encargo divino encomendado. El rostro alargado y de volumétricas facciones es enmarcado por un nimbo atisbándose en los rasgos una impronta realista aunque de idealización controlada. La extraordinaria faz

---

<sup>1508</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>1509</sup> *Ibíd.*, p. 21.

del efigiado recoge una frente surcada de arrugas, cejas gruesas y enarcadas que envuelven los oscuros ojos, nariz afilada, carnes enjutas levemente refrescadas en las mejillas con toques rojizos, y boca con labios gruesos y ligeramente abierta, tal vez, demostrando sus habilidades oratorias e interpelando directamente al espectador con palabras que intuimos relevantes por el grave gesto adoptado. La espesa y canosa barba nace del pronunciado mentón y cerca el inferior de la mandíbula en forma de ces convencionales cayendo a la altura del pecho.

Estos son, en resumen, los sintéticos detalles somáticos dejados a la vista, permaneciendo el resto del torso, cubierto con brillantes vestiduras, girado hacia un lado para atenuar el hieratismo característico en este tipo de iconos. El santo italiano viste alba, estola cruzada sobre el pecho y una casulla vistosamente decorada con motivos florales que combinan los tonos cálidos y fríos, prevaleciendo los primeros dentro de la paleta cromática. Finalmente, coincidiendo con el eje de simetría axial porta la mitra, bonete alto de forma cónica insistiendo, al estar sobre la cabeza, en que su portador lleva la ciencia de ambos testamentos en su interior, así como Moisés mostraba haces luminosos sobre el cráneo para combatir a los enemigos del catolicismo.



## SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela cuzqueña, primer tercio del siglo XVIII

Museo Pedro de Osma





El culto a los ángeles en Europa occidental, experimentó un fugaz crecimiento en los decenios que siguieron al Concilio de Trento dentro del orbe católico. El pensamiento cristiano, en búsqueda de iconografías renovadoras, se preocupó por expandir su devoción, enriqueciéndola con nuevas figuras que paulatinamente entraron en la liturgia acompañándose del correspondiente *corpus* literario y pictórico. Dicho fenómeno de multiplicación coincidió con el descubrimiento del Septenario angélico en un fresco panormitano (1516), grabado por Antonio Duca en la edición napolitana de su “Opus” (1594) y antecedente de la versión mejor conocida en la historiografía artística, ejecutada por Hieronymus Wierix<sup>1510</sup> (Fig. 10).



Fig. 10. *San Miguel arcángel*, Hieronymus Wierix.  
Publicado por Adrianus Huberti, 1584

La representación de los mensajeros de Dios, cristianización de las antiguas victorias grecorromanas, llegó a un acentuado grado de autonomía, dejando multitud de ejemplos distribuidos por la geografía española, por ejemplo, en Madrid con las series de Bartolomé Román para los monasterios de la Encarnación y las Descalzas Reales o el conjunto anónimo de Ezcaray. La humanización de estos seres celestiales fue propuesta por Molanus en su “Tratado de las Sagradas Imágenes” (1570), para enfatizar su natural inclinación por ayudar a los hombres. Pacheco en “Las adiciones a algunas imágenes”, recogido en el “Arte de la Pintura” (1649), daba también algunas indicaciones en relación al género (masculino), condición alada y procedencia sobrenatural, recordando

<sup>1510</sup> GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel: “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, *Sémata*, vol. 24, 2012, pp. 111-132, concretamente, pp. 113-114.

que deben aparecerse entre nubes “porque el cielo es su propia morada y para que nos comuniquen, templadamente, la inaccesible luz que gozan”<sup>1511</sup>.

El imaginario del ángel guerrero, accesible al fiel bajo una interpretación verista, está íntimamente vinculado al Apocalipsis. Para el caso de san Miguel, los artífices peninsulares abogaron por representarlo con la mano derecha elevada hacia las alturas y aureolada por el sol, mientras porta una hoja de palma en su mano izquierda y pisa al demonio. Este prototipo, creado por Martín de Vos en 1580, acabó difundándose por España e Iberoamérica con grabados flamencos de los hermanos Wierix y con estampas de Gerard de Jode (1585). Su elaboración, a partir de alegorías de “La Verdad” y del “Sol-Apolo” de Durero, tuvo como misión ensalzar la dimensión divina del arcángel, defensor de la fe, gobernador del Cielo y príncipe de los coros angélicos<sup>1512</sup>. La aplastante victoria sobre Lucifer, claro fundamento bíblico para alejarlo de toda sospecha heterodoxa, prefiguraba el triunfo del catolicismo sobre la herejía protestante y los antiguos cultos idolátricos. Por añadidura, era considerado en igualdad al Altísimo (*Quid Sicus Deut*) y protector de España, evocando una relación implícita entre las huestes del imperio universal de los Austrias y el reinado de Cristo sobre la tierra, anunciado en las Sagradas Escrituras. En definitiva, acabó asociándose, como los arcángeles arcabuceros aparecidos entre 1680-1730, al sentido profético de la conquista y a la expansión de la fe, dentro de un meditado discurso providencialista.

En los Reyes, esta disposición fue retomada, ampliada y transformada por Zurbarán, su taller y discípulos, hecho probado en la célebre serie situada en el Convento de la Concepción que, seguramente, debió servir de inspiración al lienzo que a continuación estudiamos, originario de Cuzco en el primer tercio del setecientos, y expuesto en el Museo Pedro de Osma. Aunque la iconología se mantiene apreciamos modificaciones iconográficas sustanciosas ya que se exalta su condición militar, recreando, a partir de unos rasgos faciales suaves y hermafroditas, una indumentaria híbrida, compuesta de coraza medieval, túnica, paludamento, clámide, reluciente escudo y casco plumífero a la romana.

Como mandan los cánones, la esbelta figura angelical, próxima a la de un joven atleta, aparece con las alas de águila en el proceso de desplegarse, aumentando de

---

<sup>1511</sup> PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura...*, op. cit., pp. 313-314.

<sup>1512</sup> ÁVILA VIVAR, Mario: “La iconografía de San Miguel en las series angélicas”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 243-258; p. 247.

impulso ascensional pese a mostrarse abiertamente en reposo, a la manera de un “retrato a lo divino”. Parece asumir con suficiencia su papel de conductor de las milicias, sujetando un bastón de mando en la mano derecha, también usado para dividir y guiar a las almas de los difuntos. Esta alusión al pesaje de las almas motivaría su adquisición para los oratorios domésticos y los cuartos de dormir, habitáculos de ornamentación muy selecta en donde encontraría uso, acompañado de alguna imagen mariana o cristocéntrica, como icono asistencial en los momentos de enfermedad o para sobrellevar serenamente el trance de la agonía. La incorporación de este atributo, difundido por Pacheco<sup>1513</sup>, inscribía la imagen dentro de las modernas indicaciones del Concilio al exaltar su *autoritas*. Efectivamente, los teólogos consideraron a san Miguel el sustituto del Señor en su relación con los hombres y el ejecutor de aquellas empresas que requerían de un poder extraordinario. Tal honor determinó que las altas dignidades civiles y eclesiásticas lo tomaran como protector.

En actitud decidida parece dominar el vasto paisaje boscoso de sabor arcaizante sobre el que se recorta como dispuesto a entablar combate. La aplicación decorativa del brocateado, salpicando levemente la capa y con más profusión el faldellín de acartonados pliegues, que actúa como centro compositivo, unido al centelleante escudo grabado con la máxima latina “*Quid Sicus Deus*”, denota el interés de la plástica andina en lo anecdótico. Indudablemente la aplicación de pan de oro, metal con varias connotaciones simbólicas, y las plumas multicolores, iban encaminados a impactar en la psicología del espectador.

Por otro lado, La dureza y estabilidad general de la figura se ve en parte compensados por la disposición asimétrica de los pies, ofreciendo cierto parentesco formal con el cuadro homónimo del ciclo zurbaranesco al que hacíamos alusión, hecho indicativo de como aún en fechas tardías la escuela sevillana seguía ejerciendo su influencia en el virreinato peruano. El manto que se precipita sobre la espalda, trazando una diagonal contrapuesta a la inclinación natural del cuerpo, la posición del brazo derecho, la inclinación moderada del drapeado y la deliciosa labor de encajes en las flotantes mangas abiertas no hacen sino potenciar el dinamismo, manteniendo decorosamente, y con cierta precaución, el sentido de dignidad y templanza difundidos en la Europa seiscentista y sus dominios ultramarinos.

---

<sup>1513</sup> *Ibíd.*, p. 248.

## LA ADORACIÓN DE LOS REYES

Anónimo

Óleo sobre tela, 180 cm x 149,5 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1700-1730

Museo de Arte de Lima



Las escenas sobre la vida de Cristo deben ser entendidas como alegorías que fundamentan el mito cristiano e ilustran cánticos encomiásticos surgidos en el proceso evolutivo de la liturgia con el paso de los siglos. El nacimiento de Jesús inauguraba una época pacífica para la humanidad, en oposición a la barbarie anterior a él, manifestando, por tanto, la aparición epifánica del Verbo, o lo que es igual, el amanecer de la redención humana. En él se recoge uno de los principios esenciales del catolicismo, para el cuál, la espera mesiánica del pueblo judío culmina en la persona de Cristo, hijo primogénito del Creador, quien puso en conocimiento a todas las naciones su futuro sacrificio y la esperanza de acceder al Paraíso.

Ante esta profundidad de contenidos no debe extrañarnos que el arte occidental haya hecho un uso extenso de la temática, ya sea integrándola en series secuenciales sobre la vida de Jesucristo o bien como fragmentos independientes. Se tratarían de invenciones iconográficas nacidas a partir del mito eucarístico primigenio, elaborado pictóricamente debido a la necesidad de acercar el nuevo espíritu sacro a los fieles después del Concilio de Trento. Aunque allí el conjunto eclesiástico reafirmó su papel mediador entre el Altísimo y los creyentes, se impuso la obligación de simplificar el culto partiendo de un lenguaje estético más asequible. En América, dicho ordenamiento plástico también obedeció a la necesidad de mostrar ejemplos claros en el proceso expansionista de la nueva cosmogonía entre los naturales durante el proceso evangelizador.

El pasaje está recogido únicamente en el Evangelio de Mateo (Mat 2, 1-12) entre las fuentes canónicas, siendo completado por otros relatos apócrifos como el Protoevangelio de Santiago (cap. XXII), el Pseudomateo (cap. XVI) y el Evangelio Árabe de la Infancia (cap. VII). El primero de los textos no precisa el número ni los nombres de aquellos astrólogos que vinieron a adorar al Niño tras ver su estrella, cuando, según una tradición medieval, se produjo una conjunción de Júpiter y Saturno sobre el signo de Piscis. Los sabios, sabedores de que el individuo nacido bajo su influencia era excepcional, partieron en su busca y una vez encontrado le ofrecieron tres dones que resumían la triple naturaleza que coexistía en aquel recién nacido: oro, símbolo de la realeza; incienso, aludiendo a la adoración divina, y mirra, usada para ungir a los muertos, vaticinando la Pasión. Dichos presentes fueron inmediatamente

asociados a tres reyes por efecto del Salmo 72, que anunciaba la llegada del rey prometido<sup>1514</sup>.

Finalmente, sus nombres, que han trascendido popularmente como Melchor, Gaspar y Baltasar los encontramos en el “Evangelio Armenio de la Infancia”. En el siglo VIII Beda el Venerable, al describir la escena, afirmó que Baltasar era de tez morena, recordando, junto a los dos acompañantes, el total de las razas o partes del mundo conocidos (Asia, Europa y África) que venían a homenajear al Niño Dios. En los frescos románicos de Santa María de Tahull y en “La Epifanía” de Navasa (Museo Diocesano de Jaca) la tríada real personifica las edades de la vida, siendo Baltasar el más joven generalmente, cuestión que pervivió sin variación en el imaginario colectivo de los artistas en las centurias siguientes, como podemos apreciar en “La Adoración de los Magos” de Corregio (1513), “El tríptico de la Epifanía” de Hans Memling (s. XV) o “La Epifanía” de Durero (1504).

Su disposición en el cuadro podría aludir al sentido de Jesús Cronócrator. Así, el más anciano y barbado, Melchor, el pasado, aparece ya arrodillado; el maduro, Gaspar, el presente, se encuentra en medio y el más joven e imberbe, Baltasar, el futuro, se sitúa de pie y desplazado en segundo plano, esperando su turno para acercarse<sup>1515</sup>. En el virreinato peruano, la popularidad del hecho propició la introducción de variantes, donde muchas veces vemos a personajes locales formar parte del coro de adoradores. “La Epifanía” conservada en Juli de Diego de la Puente, revela el proceso sincrético producido en las regiones andinas, presentando a Melchor ataviado como un Inca, curiosa peculiaridad que introduce al pueblo americano dentro de la cristiandad universal, justificando al mismo tiempo el carácter providencialista de la catequización indiana (Fig. 11).

La tela que nos ocupa aquí trata de un óleo sobre tela con 1,80 metros de largo por 149,5 metros de ancho y en buen estado de conservación. Expuesto actualmente en el Museo de Arte de Lima, desde nuestro punto de vista, es posiblemente una de las creaciones más notables de este asunto, ejecutada por un maestro cuzqueño en el primer tercio del siglo XVIII, señalando la orientación flamenca practicada en los obrajes de la zona, cuyo trabajo debió haberse llevado a cabo basándose en la explotación de las

---

<sup>1514</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., p. 105.

<sup>1515</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.



posibilidades que ofrecía el grabado. Precisamente, nuestro ejemplar se inspira en un lienzo original del pintor amberino Gerard Seghers (1591-1651), reproducida como estampa por el taller de Paul Pontius (1603-1658), integrante del círculo de Rubens y Van Dyck (Fig. 12).



Fig. 11. *La Adoración de los Magos*, Diego de la Puente, c. 1600-1661, Iglesia de la Asunción de Juli



Fig. 12. *La Epifanía*, Paul Pontius, 1631

La composición, que corresponde iconográficamente a la Adoración de los Magos, se desarrolla sobre un fondo paisajístico de raigambre nórdica resuelto solventemente en perspectiva. Los elementos parecen distribuirse tomando como referencia el original, excepto por la eliminación del rompimiento de gloria en el sector superior derecho y la simplificación interpretativa, en cuanto a dimensiones y detalles arquitectónicos, de la estructura clásica arquitrabada y elevada sobre la línea del suelo que resguarda a Jesús María y José a modo de improvisado pesebre, resultando en una pieza abigarrada con una cierta tendencia al *horror vacui*.

En el primer plano de la pintura hallamos a la Sagrada Familia, reproduciendo el prototipo contrarreformista, es decir, el divino infante descansando sobre las rodillas de María y el santo patriarca apareciendo como joven varón, aunque sin participar activamente en el recibimiento de la comitiva recién llegada. Jesús niño, enmarcado por un nimbo en elocuente señal de santidad, establece contacto con Melchor, postrado ante él, y le bendice, acentuando el valor amable de la imagen a la vez que unifica visualmente los dos grupos protagonistas. Como en otras ocasiones hemos contemplado, las facciones dulcificadas remiten a estereotipos ya asumidos contemporáneamente. Véase, por ejemplo, el detalle de la Virgen, pormenor recreado a lo largo de sucesivas generaciones bajo un tipo físico juvenil, de rostro ovalado, frente despejada, cuello cilíndrico, boca pequeña y mirada entornada que infunde una nota melancólica al conjunto. Así mismo, resulta llamativo el tratamiento anatómico del niño interpretado frontalmente con mórbidas carnaciones.

Es una obra tardía que desplaza el concepto de lo temporal para privilegiar la función meramente devocional, como prueban los numerosos anacronismos visibles en los turbantes, alusivos al origen oriental de los personajes, y en las deslumbrantes armaduras del séquito real, trabajadas con jugosos reflejos que recuerdan el esfuerzo artístico por manifestar un lenguaje claramente Barroco, tendente a provocar la empatía hacia lo narrado. Con esta misma finalidad de proximidad, el autor introduce a un muchacho que mira al espectador buscando su complicidad. Para terminar, los Reyes, vestidos con ajustadas prendas de tonos cálidos, en sintonía con el estandarte al viento, y duros pliegues que caen elegantemente en curva descendente, ocupan el centro visual conformando una visión de conjunto sobre las etapas vitales del ser humano a la par en actitud contenida proporcionan una dosis de trascendencia al episodio.



## SANTA TERESA DE JESÚS

Anónimo

Óleo sobre tela, 116 cm x 107 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1700-1730

Museo de Arte de Lima



Santa Teresa de Jesús (1515-1582) fue una religiosa y escritora española, fundadora y guía espiritual de las carmelitas descalzas, rama de la orden reformada de Nuestra Señora del Monte Carmelo. Representante ejemplar del ascetismo moral, escribió con una prosa elaborada e hiperbólica creándose, a partir de esta faceta intelectual, puntuales motivos pictóricos inspirados en sus propias vivencias. Las palabras de fuerte relieve expresivo contenidas en la densa producción literaria de la “monja andariega”, gran parte redactada en Toledo, dan buena cuenta de su extraordinaria sensibilidad, destacando en el cultivo de la poesía lírico-religiosa y volúmenes didácticos, entre los que cabe citar “Camino de Perfección” (1562-1564), “Conceptos del amor de Dios”, “Las Fundaciones”, el tratado que tituló “Las moradas del castillo interior” (1577), relatando sus visiones extáticas, y “El libro de la Vida”, contenedor del célebre episodio de la transverberación<sup>1516</sup>.

Sus años de vida discurrieron en un tiempo intenso y en constante renovación, coincidente con la crisis del Renacimiento, las guerras de religión y el espectro de la Reforma Luterana. La rápida divulgación de su imagen se debió al interés suscitado, dentro de la piedad barroca, hacia el santoral y al desarrollo de la mística en la sociedad española y americana contemporáneas. Ciertamente, la Contrarreforma acentuó la búsqueda de experiencias sobrenaturales, potenciando una actitud cercana a la divinidad y de carácter privado, trazada desde la Baja Edad Media y heredada en el imaginario colectivo con el movimiento conocido como *Devotio Moderna*. En el plano puramente literario las lecturas que debieron influirle, incluyendo a clásicos como Virgilio o “Las Confesiones” de san Agustín, fueron “El arte de Servir a Dios” de Alonso de Madrid, “La Subida al Monte Sión” de Bernardo de Laredo, “Los Ejercicios Espirituales” de Fray Francisco de Cisneros, “*La Vita Christi*” de Ludolf von Sachsen, “*De vita spirituale*” de san Vicente Ferrer, y el “*Flos Sanctorum*” de Pedro de Ribadeneira, entre otros<sup>1517</sup>.

Tras el Concilio de Trento, el catolicismo halló en la representación plástica de eremitas, cuyo culto era aceptado por las altas jerarquías eclesiásticas, una jugosa veta para la difusión del dogma. En el caso de la santa abulense su beatificación en 1614 y

---

<sup>1516</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La iconografía del «Éxtasis de Santa Teresa», Gian Lorenzo Bernini y el arte del Barroco hispánico”, en *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*. San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015, pp. 581-606; p. 584.

<sup>1517</sup> *Ibíd.*, p. 583. Véase también: BORGES, Célia Maia: “A Representação Iconográfica de Santa Teresa: mística e plástica na Península Ibérica na época barroca”, en *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Brasil, Universidad Federal de Minas Gerais, 2008, pp. 379-389.

posterior canonización por Gregorio XV (1622) proporcionan el punto de partida de sus prototipos iconográficos. La experiencia teresiana fue ampliamente difundida a través de un conjunto de veinticinco estampas ejecutadas por Adriaen Collaert y Cornelis Galle (1613) que ilustraban la “*Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum*”, publicada en Amberes. La lámina titulada “Doctora Mística, inspirada por el Espíritu Santo”, es en la que debió inspirarse nuestro anónimo artífice cuzqueño para ejecutar el óleo de gran formato presentado, conservado en el Museo de Arte de Lima y fechado en el primer tercio del setecientos (Fig. 13). Así mismo, otras fuentes gráficas relevantes nacieron a partir de la estampa oficial realizada por Anton Wierix, con motivo de la canonización, y otras series de la mano de Juan Bernabé Palomino (1671), quien sustituyó el ángel sagitario por el Niño Jesús con el dardo del amor divino, y Arnold van Westerhout (1716)<sup>1518</sup>.



Fig. 13. *Santa Teresa*, Adriaen Collaert y Cornelis Galle, grabado a buril, 1613

La composición, enmarcada por una colorida orla floral de recuerdo flamenco, capta el instante en que santa Teresa es inspirada durante sus labores literarias por la aparición milagrosa del Espíritu Santo, ente en forma de paloma inserto en una atmosfera áurea y presto a cumplir su misión. La santa permanece sedente, proyectándose como una monumental presencia que recibe el favor divino como sugieren la mirada dirigida a las alturas, el halo lumínico que a modo de mandorla constituye un detalle significativo al definir su silueta y el ángel que la corona, al modo de los temas mexicanos de Villalpando, mientras le ofrece un lirio blanco en señal de triunfo sobre el pecado. La distribución de las masas lumínicas recuerda la incursión en Cuzco del tenebrismo zurbaranesco durante la centuria precedente, aunque aquí el

<sup>1518</sup> DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La iconografía...”, *op. cit.*, p. 586.

desconocido artífice parece decantarse por una interpretación suavizada, esto es, modelando las formas sin cubrir toda la tela, de extremo a extremo, sobre fondo oscuro, más en sintonía con la sensibilidad dieciochesca.

La angosta celda, abierta hacia un paisaje idealizado con un vano situado en el tercio superior izquierdo, así como el escaso mobiliario, la presencia de volúmenes, el corazón ardiente con el monograma de Jesús, el flagelo, tintero con pluma, sobre una tarima y, más retrasado, el reloj de arena junto a una reducida talla del Crucificado, constituyen atributos parlantes sobre la fugacidad de la vida, la labor sacrificial del Redentor, la renuncia a los bienes terrenales y, por último, un reconocimiento a su habilidad para suscitar con las letras arrobamientos místicos. Igualmente, no evoca necesariamente un espacio real sino el interior del individuo objeto de la visión. Se expresa así uno de los problemas del Barroco, esto es, proyectar en el espacio del elegido por Dios aquello que acontece en su alma.

La pieza, en general, presenta mayor complejidad que la fuente gráfica original, situando a los pies “Los Avisos de santa Teresa”, “Cartas de santa Teresa” y “Las Fundaciones” mientras que a sus folios se desplaza el “Camino a la Perfección”, subrayando un compromiso activo durante la contemplación, posición que necesitaba de la participación esforzada del devoto en el proceso mediante la contrición y el arrepentimiento<sup>1519</sup>. Como pregonaban los jesuitas, la contemplación del crucifijo favorecía la asimilación de los aspectos más escabrosos de la Pasión. El cuadro evoca a una penitente en un instante gozoso de su existencia, traducida bajo las notas estilísticas de la pintura andina. La figura aparece ataviada con túnica marrón salpicada de estrellas, un manto blanco con ornamentación sobredorada y tocada con un velo oscuro que focaliza nuestra atención en un semblante juvenil, de ojos grandes, cejas pronunciadamente arqueadas, boca pequeña y leve hoyuelo. Los pliegues tienden a ser duros, adoptando un ritmo curvo y duro en la caída que, no obstante, contribuye junto al giro del resto del cuerpo a romper la frontalidad. El mensajero divino, añadido con respecto a la estampa primigenia, quizás por cubrir las exigencias de un encargo particular, nos habla del carácter generativo de la pintura virreinal, dulcificando ostensiblemente la gravedad del hecho.

---

<sup>1519</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: *La Colección Petrus...*, op. cit., pp. 104-111.



## VIRGEN DEL ROSARIO DE POMATA

Anónimo

Escuela cuzqueña, primera mitad del siglo XVIII

Iglesia de San Pedro, Lima



En el contexto virreinal peruano resultó sumamente conocida la transferencia de la devoción mariana mediante su incorporación al género de las esculturas pintadas, consistente en la transformación de una efigie tallada para trasladar sus poderes taumátúrgicos, y difundir su culto al ámbito de los oratorios domésticos. En la región del Lago Titicaca, se generaron varios lienzos en torno a imágenes de altar de gran arraigo popular. Entre ellas sobresalieron notablemente las múltiples versiones de la Virgen de Pomata, cuyo origen puede rastrearse en una talla de maguey, pasta y tela encolada semejante a la de Copacabana<sup>1520</sup>. Esta iconografía, que llegó en 1536 al Virreinato del Sur desde Colonia, deriva de la Virgen del Rosario y fue ampliamente difundida por los dominicos seguramente a través de fuentes gráficas que facilitarían su producción en otros puntos del Perú<sup>1521</sup>. La importancia de esta advocación viene dada por su relación con santa Rosa de Lima y san Martín de Porres, santos peruanos que profesaron su fe en ella.

La versión presentada, recientemente restaurada y conservada en la antigua Iglesia de San Pedro de Lima, parece ser obra de un importante maestro cuzqueño que actualmente permanece sin identificar. La composición simétrica, resuelta en tres planos en profundidad, presenta a María portando una corona brocateada con pan de oro, atestiguando su condición de reina de los cielos, con penachos plumíferos de suri y sosteniendo al Niño Jesús en su mano izquierda. Éste reproduce el atavío materno, consistente en un terno rojo salpicado de cintas blancas, mientras sujeta una bola del mundo rematada con la cruz y juega con un rosario. Dicho detalle, sumado a la mirada del infante dirigida a la corredentora, potencia el tono amable de la representación, infundiendo un cariz sentimental a la escena. La manera de resolver el tema recuerda al viraje naturalista por el que discurrió parte de la plástica andina, centrada en lo anecdótico como medio de aumentar la eficacia empática del objeto artístico.

---

<sup>1520</sup> QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: "Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas" en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 359-370; p. 362.

<sup>1521</sup> La orden dominica, por encargo de Fray Tomás de San Martín, mandó erigir el primer cenobio en Lima hacia 1536. La virgen titular de dicho convento corresponde a una escultura realizada por Roque de Balduque, embarcada a Lima en marzo de 1559. El cronista Fray Reginaldo de Lizárraga da fe que la escultura ya se encontraba en Lima al año siguiente. TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., pp. 78-79.

La escena acontece en un interior apenas esbozado en donde se distribuyen ordenadamente aquellos accesorios característicos de esta iconografía. En primer plano intuimos un altar con mantel blanco y dos floreros que encuadran una corona ovalada que identifica el asunto con la inscripción “Nuestra Señora del Rosario de Pomata”, reproduciendo una cartela de motivos vegetales que actúa como trampantojo. A continuación, emerge mayestáticamente e inserta en un triángulo, la Virgen recortada sobre fondo oscuro acompañado de un pesado cortinaje rojizo que enfatiza el papel de la pintura como icono, cuya fuerza espiritual, en las particulares condiciones de visión durante el Barroco, llegaba a trascender los límites del cuadro. A ello contribuye decisivamente el tratamiento lumínico que fortalece con vigorosos contrastes el carácter volumétrico de la madre de Dios, recordando al mismo tiempo la talla en bulto redondo que sirvió de inspiración. El suave desplazamiento contrapuesto entre la faz de María y sus manos, ejecutadas de forma rudimentaria y estereotipada, en comparación con el suave modelado de los rostros, añade movimiento al conjunto y, por las diferencias palpables de factura, muestra tal vez, la participación de un segundo maestro de formación limitada, responsable de detalles secundarios como, por otro lado, fue frecuente en el sistema de trabajo practicado en los talleres cuzqueños.

La vestimenta envuelve el cuerpo creando un drapeado sencillo que apenas deja intuir las formas corporales mientras deja al descubierto las delicadas transparencias de los encajes, presentes en las amplias mangas, demostrando en la interpretación de los elaborados diseños vegetales la capacidad creativa del artífice principal. De ambas figuras solamente son reveladas las manos de finos dedos, el cilíndrico y esbelto cuello mariano, y los jóvenes semblantes de depurados rasgos, sobresaliendo las pálidas carnaciones insufladas de pureza, aunque con leves tonos de color en las mejillas y labios en sintonía con una paleta cromática brillante. Asimismo, una corona de especies florales autóctonas, adaptado del Barroco flamenco, enmarca los delicados rasgos. La Virgen, de amplia frente, nariz recta en ligero escorzo, mentón levemente pronunciado y finas cejas elegantemente arqueadas, interpela al observador con el esbozo de una media sonrisa, que halla eco en el pequeño Jesús. Esta nota de familiaridad se conjuga con una mirada profunda que persigue evocar, junto a la gravedad en la expresión del Niño, los terribles episodios de la Pasión, resultando en una recreación de singulares aciertos estéticos.



## INMACULADA CONCEPCIÓN O *TOTA PULCHRA*

Anónimo

Escuela cuzqueña, primera mitad del siglo XVIII

Colección Yábar (Lima)





La iconografía hispánica de la Inmaculada Concepción se fijó hacia finales del siglo XVI, coincidiendo con su formulación teológica. En efecto, sólo tras el Concilio de Trento, los tratadistas sacros y los padres de la Contrarreforma se dispusieron a sustentar definitivamente el dogma de la concepción sine macula de María, la cual había tenido lugar en un momento concreto de la Creación por el Padre Eterno. El teórico Molanus sentó las bases de la *Tota Pulcra*, esto es, la reina celestial rodeada de los símbolos de su pureza extraídos del “Cantar de los Cantares” con sus respectivas inscripciones, modelo que produjo felices frutos en los altares peninsulares y americanos, como lo demuestran Pacheco y Baltasar de Echave Ivía en pleno siglo XVII.

Desde los inicios de la presencia española en el virreinato peruano la orden seráfica se ocupó de propagar la apreciada devoción hacia la prerrogativa virginal, con el auspicio real. Prueba de ello son la fundación de cofradías y monasterios en su nombre, además de las medidas promulgadas por el cabildo limeño durante el III Concilio Limense y la Universidad de San Marcos respecto a las celebraciones en honor de la pureza mariana. En el siglo XVIII, cuando habían pasado los primeros tiempos de la evangelización, y las verdades de la fe de Cristo eran parte de la religiosidad cotidiana de los pobladores, la Inmaculada, vino a suponer una segunda cruzada pastoral que tendía, no solo al fortalecimiento de la devoción, sino también, a la renovación de la conducta cristiana.

Dejando atrás complejas figuraciones, populares entre los teólogos de la Edad Media, como el “Árbol de Jesé”, “Santa Ana Triple” o el “Abrazo ante la puerta dorada”, la imagen de la corredentora quedó definida con los símbolos apocalípticos (luna, rayos solares, estrellas, etc.) junto a aquellos provenientes del “Cantar de los Cantares”, el “Eclesiastés” y otros alusivos al “Génesis”. El prototipo universal más representativo fue creado por Francisco Pacheco, quien registró la manera en que debía de ilustrarse el tema, es decir, con una imagen de faz cándida y adolescente, juveniles facciones y cabello rubio, de pie sobre la luna, rodeada de un halo lumínico dorado, portando una corona imperial con doce estrellas y ataviada con túnica blanca y manto azul, conforme a la aparición que tuvo Beatriz de Silva, la fundadora del primer convento de monjas concepcionistas en Toledo, resaltando como preferible la omisión de la serpiente por resultar ofensiva.

El lienzo abordado es de un pincel anónimo cuzqueño de la primera mitad del siglo XVIII que procura recrear la modélica composición encargada por los Agustinos de Lima al pintor Angelino Medoro y rápidamente difundida en los Andes. María está representada de pie sobre la media luna con los cuernos hacia arriba, desoyendo las recomendaciones de del Padre Alcázar recogidas por Pacheco en el “Arte de la Pintura”, mientras es impulsada hacia los cielos en una plataforma nubosa. Bajo sus pies, tres querubines la sostienen infundiéndole amabilidad al asunto. La composición es la acostumbrada, es decir, con la María en suave contraposto para romper la frontalidad, la cabeza girada en sentido opuesto al movimiento de las manos en oración, generando un movimiento atemperado y la mirada dirigida a las alturas, donde el Espíritu Santo se propone a recibirla. Viste túnica blanca y manto azul tachonado de estrellas, de vuelta en rojo con adornos brocateados en oro, que rodea la cintura de la Virgen, sube hasta el hombro y cae de forma rígida hacia el brazo derecho. Su juvenil figura es destacada en un rompimiento de gloria donde las nubes dejan abierto el cielo y la rodean áureos resplandores.

Abogando por una distribución equilibrada y simétrica el artífice sitúa a unos *putti* portadores de los atributos de sus letanías (la azucena, el espejo, las rosas, en los ángulos superiores la puerta y escaleras celestiales, etc.). Por otro lado, el tercio inferior se resuelve con un paisaje de símbolos inspirado nuevamente en el “Cantar de los Cantares”, sobresaliendo la ciudad de Dios, la palmera, el pozo, la torre, el ciprés, la fuente de agua viva, el *hortus conclusus*, etc. En términos formales la representación mariana sigue los prototipos dulces del arte cuzqueño, presentando un hermoso rostro ovalado de mejillas ruborizadas que contribuye a transmitir un profundo candor espiritual, mientras que el resto de la anatomía apenas se percibe entre los amplios ropajes que constriñen la silueta femenina. También en sintonía con la raíz expresiva del arte cuzqueño deben señalarse los delicados ángeles rubicundos que la escoltan. Presentados en diferentes actitudes aportan una nota amable y popular a pesar de que la interpretación corporal muestre claros signos de idealización.

## DIVINA PASTORA

¿Anónimo andino?

¿1ª mitad del s. XVIII?

Óleo sobre plancha de plata

Colección Yábar (Lima)



Desde su origen, la Divina Pastora constituyó una de las advocaciones marianas que alcanzó mejor acogida devocional en los antiguos virreinos. Dicho motivo, aún vigente en la actualidad entre la feligresía popular, tuvo una efectiva campaña de difusión transatlántica durante el primer tercio del siglo XVIII dirigida, en primer lugar, por los misioneros capuchinos, quienes vincularon la efigie con la empresa evangelizadora dotándola de evidente función propagandística, y también por los propios devotos peninsulares, que a través de las imágenes seriadas embarcadas a América propagaron el culto entre la población autóctona introduciéndolas en efectivos circuitos comerciales de ida y vuelta. Otras vías para conseguir la familiarización con la nueva imagen mariana fueron la impresión de estampas para enviarlas en los cargamentos indios y la colocación de láminas en estandartes procesionales o en algunos impresos panegíricos<sup>1522</sup>. El modelo pictórico fue ejecutado por el pintor andaluz Alonso Miguel de Tovar, discípulo de Bartolomé Esteban Murillo, siguiendo las indicaciones contenidas en la “Pastora Coronada” (1705), libro que relata la aparición milagrosa de María ataviada como pastora al monje capuchino fray Isidoro de Sevilla en 1703.

La composición anónima que presentamos, conservada en la Colección Yábar (Lima), se trata de una pintura trabajada sobre plancha de plata guarnecida con un exquisito marco argénteo de diseño floral. La riqueza material y su breve formato remite a aquellas láminas mencionadas en la documentación, de mayor accesibilidad, que desempeñaron un vital papel de instrucción católica e intermediación entre el fiel y la divinidad en la soledad de determinados espacios domésticos, constituyendo, aún en la actualidad, un buen ejemplo de la interrelación entre propietario y piedad que permanece incólume en las imágenes devocionales. Al adaptarse a unas pautas de ejecución previamente delimitadas, las diferentes personalidades artísticas virreinales mantuvieron el esquema original, observándose solamente ligeras modificaciones en detalles fisonómicos o decorativos propios de las estéticas locales. Así, aspectos formales y estilísticos pudieran relacionar la pieza con la producción andina característica de la primera mitad del siglo XVIII.

---

<sup>1522</sup> MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “La pintura emblemática de la Divina Pastora en América”, en *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*. Madrid, Sociedad Española de Emblemática y Universitat de València, 2015, pp. 387-401; 388.

La Virgen, sentada sobre una peña y ataviada con túnica roja y manto azul, sostiene un báculo mientras dos ángeles al vuelo se disponen a coronarla. Con la introducción de la pareja angelical, el anónimo artífice, siguiendo en líneas generales el esquema planteado por Isidoro de Sevilla, reproduce algunos elementos de un grabado en cobre abierto en el siglo XVIII por Ángelo Testa en Roma, basado en una pintura de Francisco Rodríguez<sup>1523</sup>. Dos ovejas, símbolo del alma humana, una en el regazo de María y otra descarriada a sus pies, intentan escapar de la amenaza de un lobo, imagen del pecado, situado en el ángulo inferior derecho para equilibrar la composición. El episodio, reservado a las figuras fundamentales debido a las parcas dimensiones, se completa con un fondo paisajístico que contribuye al sosiego predominante de la escena y alude a la renovada sensibilidad dieciochesca de impronta rococó que enfatizaba los entornos naturales de carácter bucólico acudiendo a la estimulación sensorial.

En términos generales, la interpretación que ofrece el autor va inserta en el clasicismo y decoro propio de la escuela sevillana durante el pleno Barroco, como puede apreciarse en la clara idealización de las candorosas facciones marianas, enmarcadas por un resplandor lumínico para perseguir efectos cercanos al espectador. La túnica, ajustada a la rotunda anatomía de sabor renacentista, usada con la finalidad de exaltar un tipo de belleza serena, contrasta con el manto en caída lateral de movidos pliegues curvilíneos que focaliza la atención en la figura principal. Además, el estudiado juego de miradas unifica y dirige la mirada del espectador por los puntos compositivos más representativos. Finalmente, a la delicadeza característica de Murillo y sus seguidores se suma una paleta que combina colores cálidos y fríos, como el rojo que cobra volumen sobre las tonalidades verdosas del fondo boscoso mientras que la tonalidad levemente azulada del celaje ilumina con suavidad a María, brindando un cromatismo acorde con el sosiego de la escena.

---

<sup>1523</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., pp. 66-67.



## LA PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO O PURIFICACIÓN DE LA VIRGEN

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela Cuzqueña, primera mitad del siglo XVIII

Palacio Arzobispal de Lima



La presentación de Jesús es la denominación convencional de un episodio evangélico y un tema iconográfico relativamente frecuente en el arte cristiano. Dicha escena exclusivamente aparece contenida en el Evangelio de san Lucas (2, 22-35) representando a María y José ofreciendo el niño a Dios, según lo estipulado en la ley mosaica para los primogénitos varones (Éxodo 13, 1-2), al tiempo que ofrecen los dones necesarios para la purificación de la corredentora: “Cuando una mujer conciba y tenga un hijo varón [...] será impura como en el tiempo de sus reglas [...] permanecerá todavía treinta y tres días purificándose de su sangre”, al término de los cuáles debe ir al templo con un cordero, “mas si ella no alcanza para presentar una res menor, tome dos tórtolas o dos pichones, uno como holocausto y otro como sacrificio por el pecado; y el sacerdote hará expiración por ella y quedará pura” (Lev. 12, 2-4: 8)<sup>1524</sup>. Por tanto, este episodio remite al mismo tiempo a un pasaje de la vida de la Virgen cuya representación pictórica solía integrar ciclos de mayor extensión, especialmente en época contrarreformista al coincidir con una etapa de profunda reivindicación mariana para el orbe católico europeo y americano ante los continuos ataques protestantes.

Analizando esta escena, que resume pictóricamente la humildad y obediencia a la Ley, vemos como pueden diferenciarse varios motivos que han sido trabajados a lo largo de la historia, siendo la más usual, concretamente en el arte español, la ceremonia de la presentación, distinguiéndose dos momentos clave: el primero cuando la Virgen se sitúa de pie ante el anciano sacerdote Simeón, hombre justo a quien el Espíritu Santo le ha revelado que no moriría hasta haber visto al Mesías, y otro en el que éste último lo devuelve a sus padres tras finalizar el acto, anunciando los Siete Dolores: “Éste está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, ¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!” (Lc. 2, 34-35), expresión materializada a menudo con la imagen de la Dolorosa<sup>1525</sup>.

Suele aparecer asistido por la anciana profetisa Ana, reconocedora también del Redentor, quien a veces sostiene las Tablas de la Ley aludiendo a la Sinagoga mientras proclama a los visitantes la futura crucifixión. Sobre esta historia, ubicado normalmente en el Barroco peninsular dentro de las capillas bautismales, Pacheco nos relata en su “Arte de la Pintura” todo el asunto desde el comienzo, documentándolo con las citas de diferentes autores clásicos y exigiendo la aparición de los personajes anteriormente

---

<sup>1524</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., pp. 166-167.

<sup>1525</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

mencionados, aportando todo tipo de detalles con la finalidad de mantener el decoro. Finalmente, se detiene en describir la estampa del padre Jerónimo Nadal y la tabla de Pedro de Campaña contenida en el retablo del Mariscal de la Catedral de Sevilla para que sirvieran de modelo. Otros ejemplares destacados podrían ser la vidriera de la Catedral de Granada situada en la girola que contempla este motivo bajo la interpretación de Teodoro de Holanda (1554-1556) o el cuadro de Alonso Cano (1655-1656) en la capilla mayor del mismo templo<sup>1526</sup>.

El lienzo de gran formato que discutimos, custodiado en la pinacoteca del Palacio Arzobispal, trata el instante inmediatamente anterior al comienzo del ceremonial, expresando, en concreto, la calurosa bienvenida dado por Simeón al pequeño Jesús mediante el gesto universal de abrir los brazos. Por razones de estilo cabría relacionar esta obra con las maneras de algún artífice aún desconocido inserto en la activa dinámica de la incipiente escuela cuzqueña durante la primera mitad del setecientos. Ello se deduce por la claridad dogmática del mensaje, derivado del espíritu contrarreformista, al que se suman el tono marcadamente narrativo, amable y anecdótico, siguiendo una de las vías expresivas por las que discurrió el Barroco, y, además, un colorido brillante de tradición flamenca.

Estos factores mueven a pensar en un seguidor menos cualificado de los brillantes maestros de la anterior generación, por ejemplo Diego Quispe Tito o Basilio de Santa Cruz en tiempos del obispo Mollinedo (1673-1699). Así pues, nuestro autor interpretaría de una manera más libre, acorde con su formación y convenciones formales, las preferencias estéticas del emergente sector indígena consolidado en el gremio de la antigua capital incaica, adaptado a pedido de una clientela votiva. Así mismo, parece emplear el repertorio gráfico usual existente en los talleres andinos, inspirándose para desarrollar esta composición seguramente en alguna estampa amberina.

Cambiando de tercio, apreciamos una distribución tripartita resuelta en una ingenua perspectiva. En primer plano, recogido en el sector inferior derecho ligeramente en penumbra, localizamos a una figura femenina dispuesta de perfil, ataviada con túnica azul y manto rojo, que sostiene a un niño, tal vez aludiendo a la caridad, y dirige la

---

<sup>1526</sup> CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura”. Estudio iconográfico”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo XI, nº 22, 2002, pp. 207-399; 284-287.



mirada hacia el grupo central, polarizando la atención del espectador hacia la Sagrada Familia, quienes reciben el resplandeciente foco lumínico, enfatizando su carácter sagrado. Este recurso facilita el transcurrir progresivo de la mirada hacia el centro focal que recoge a María y la profetisa Ana recortadas sobre el nicho de entrada. Ésta adopta la forma de una estructura arqueada que cabalga sobre dos pares de pilastras, permitiéndonos acceder a la vista parcial de un celaje azulado con nubosidades blancas claramente estereotipado.

La Virgen nimbada con un halo luminoso brocateado adopta el prototipo de hermosa y recatada doncella con un rostro ovalado de carnaciones pálidas, sobre cuello alargado, que recoge unos rasgos idealizados consistentes en una boca de labios menudos refrescados con tonalidades rojizas, cejas finas, nariz aguileña y ojos almendrados. Permanece con las manos unidas en actitud devocional mientras recibe de Ana las noticias de su futuro sufrimiento. Ambas visten túnica azul y manto rojo ricamente ornamentado con aplicaciones doradas de evidente planimetría, aportando una mayor calidez tonal. Desplazado de la acción surge a la derecha san José, también con halo circundando el cráneo, donde el pintor apuesta por un modelo de venerable anciano cultivado en la Edad Media y gran parte del Renacimiento.

En el otro sector del soporte, descansando sobre una escalinata que enfatiza una diagonal ascendente aumentando la dinámica del conjunto, localizamos primeramente a Jesús cuya afectada gestualidad y la fisonomía cargada de dulzura infantil remite a los formalismos contemporáneos. La atmósfera resplandeciente alrededor de la cabeza concuerda con el carácter sobrenatural de lo narrado. Un cortinaje recogido y una esbelta columna de fuste liso agrupan a un par de acólitos y a Simeón cerrando el enmarque arquitectónico que contextualiza la escena. Finalmente, el sacerdote de abundante barba canosa y mitra escindida en media luna, para indicar su alta dignidad, se inclina para estrechar entre sus brazos de manera afectuosa al Redentor, mostrándose extasiado ante tal privilegio como revelan los ojos entornados y el rostro sonrosado, cumpliéndose así la voluntad de Dios.

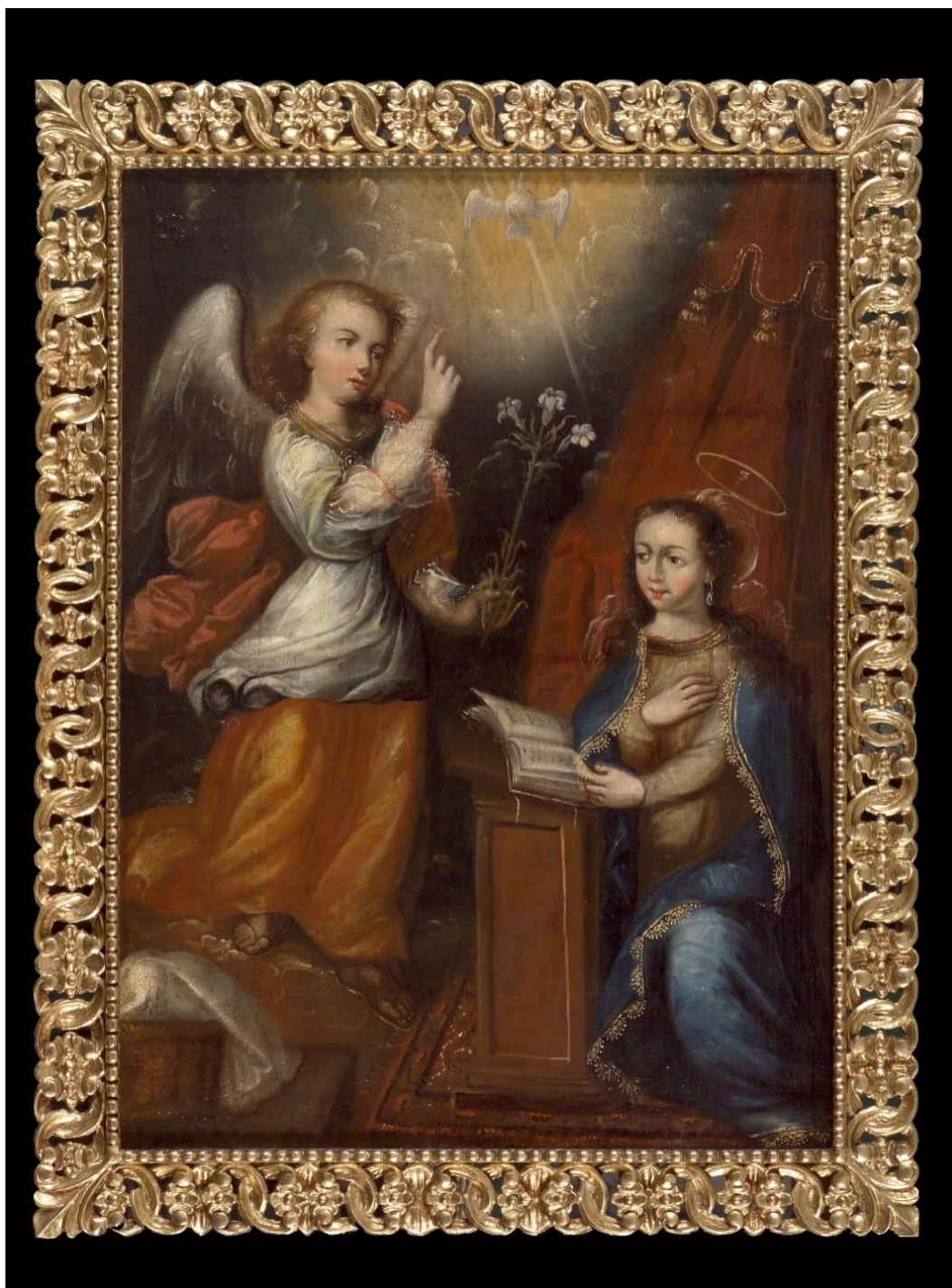
## LA ANUNCIACIÓN

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela Cuzqueña, primera mitad del siglo XVIII

Colección Barbosa-Stern



Desde sus orígenes la iconografía cristiana abogó frecuentemente por la representación de la Anunciación como inicio de la historia salvífica. En efecto, dicha escena fue adquiriendo con el paso de los siglos un sentido redentor al hacer referencia a la Encarnación del Mesías en el vientre de la nueva Eva, aquella que liberaría al género humano del estigma provocado por el pecado original. Así pues, este episodio comenzó a trabajarse en las catacumbas romanas de Priscila (siglo III) y la de los santos Pedro y Marcelino, pudiendo rastrearse su origen en el mito de Dánae recibiendo la lluvia dorada. Así mismo, el ángel toma como modelo a Hermes, heraldo de Zeus y mensajero de los dioses, presentándose en una actitud activa y con el dedo índice levantado, gesto oratorio característico del arte clásico.

Durante el imperio bizantino, los artistas, apoyados en fuentes apócrifas como el “Protoevangelio de Santiago” y “El Evangelio Armenio de la Infancia” representaron a la corredentora hilando la púrpura para el templo de Jerusalén mientras era sorprendida por la presencia sobrenatural de san Gabriel. A menudo se hacía acompañar de un recipiente aludiendo claramente al recibimiento de Cristo en su seno como agua de vida. No obstante, la sensibilidad gótica difundió la imagen de una joven leyendo y meditando sobre las palabras del profeta Isaías. Podría afirmarse que a partir del siglo XIII, la fórmula románica de la *Theotocos* entronizada, portando la palma en señal de aceptación al mensaje divino, fue progresivamente virando hacia interpretaciones amables e intimistas que solían transcurrir en interiores notablemente ambientados.

El énfasis sentimental en la maternidad de María, que conjuga aspectos humanos y celestiales, alcanzó altas cotas expresivas durante la Contrarreforma, cuando, siguiendo la tradición bajomedieval, la espiritualidad mariana alcanzó nuevos bríos, reconociendo el papel victorioso de la reina celestial contra las herejías en respuesta al rol secundario dado por los protestantes, quienes la consideraban un personaje histórico que no merecía adoración. El renovado papel de la Virgen como puente sagrado que facilitaba el acercamiento del hombre común al Creador se proyectó a la pintura virreinal peruana, transformándose uno de los tópicos favoritos de la religiosidad española en tiempos de conquista, hallándose presente entre los maestros italianos del Quinientos que tanto influyeron en los focos creativos andinos. Durante el siglo XVIII, coincidiendo con el nuevo espíritu de laicización tendente en la metrópoli a un lenguaje más amable, fue constante la presencia en las colecciones pictóricas de series completas alusivas a los episodios más significativos de la biografía mariana.

Los ejemplares, distribuidos seguramente en una misma habitación para reforzar su efectividad pedagógica al servicio del culto, brindaban las pautas de conducta que se esperaban asentar y ofrecían al exterior la imagen de una familia cristiana y, en consecuencia, leal al régimen monárquico, todo lo cual acrecentaba considerablemente el poder y distinción de los dueños. Bajo esta política adquisitiva, sustentada en una sofisticada empresa decorativa y simbólica, podría insertarse el lienzo que presentamos de la Colección Barbosa-Stern, obra, de un desconocido autor cuzqueño durante la primera mitad de la centuria. En cualquier caso, probablemente formó parte de un grupo más amplio, perdido en la actualidad y similar a otros conjuntos conservados en la Ciudad de los Reyes, como por ejemplo el que custodia la iglesia monacal de Jesús María y José, fechado a comienzos del setecientos, en donde la impronta flamenca, traída en grabados al Virreinato del Sur, adoptaba las maneras de la consolidada escuela cuzqueña contemporánea tras la “Era Mollinedo”<sup>1527</sup>.

La composición simétrica y dividida en cuatro planos recoge el misterio de la Encarnación del Verbo, acontecimiento milagroso, protagonizado por el arcángel san Gabriel y María, que conmemora la presencia de Dios, aparentemente ausente, en la historia de la humanidad. La escena acontece en una estancia palaciega o habitación burguesa resuelta en una correcta perspectiva cuyo escueto mobiliario, apenas una alfombra y un atril, sugiere un ambiente de familiaridad que mitiga la trascendencia del asunto. Este sentido anecdótico originado en la interpretación verista de lo secundario se localiza en ciertos detalles, como el cesto de hilado situado sobre un escalón en el sector inferior derecho, atributo que recuerda la entrega asidua de María a las labores de la lana, y el ramo de lirios, símbolo que insiste en la triple virginidad de la Virgen, antes, durante y después del parto, y un recurso que dota de estabilidad y equilibrio a la imagen, al coincidir con su centro visual.

La pintura recoge en el tercio superior una atmósfera resplandeciente en forma triangular sobre nubosidades oscuras, enmarcando al Espíritu Santo que, transformado en paloma se dispone a descender desde las alturas mientras es señalado por san Gabriel mediante un característico gesto con el que consigue la atención del espectador, enfatizando el acontecimiento milagroso. Las luces artificiales subrayan, en primer lugar, la monumental presencia del rubicundo mensajero, cuya posición se resuelve

---

<sup>1527</sup> Para información e ilustraciones en buena calidad sobre la serie: WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la historia del...”, *op. cit.*, pp. 139-145.

ingenuamente mediante la disposición contrapuesta de los pies. Este recurso, sumado a los paños ondulantes en abundantes pliegues, la dirección de la cabeza, el brazo derecho elevado y las alas desplegadas induce a pensar que nuestro artista se ha detenido en interpretar el descenso del arcángel, coincidiendo con su propia aparición, esto es un momento cargado de implicaciones teológicas, para mover a la devoción. El rostro ovalado, de facciones despejadas, nariz afilada en ligero escorzo, boca pequeña cerrada por finos labios y expresión grave cargada de convicción espiritual recrea el decoro vigente en la centuria precedente, hallándose el prototipo de belleza ideal en sintonía con la anatomía que envuelven los ropajes. Se adivina la impronta clasicista en la volumetría de la pierna derecha que junto a las pesadas telas de vivo cromatismo, infunden mayor solidez a la figura. Ciertamente, nos hallamos, como en otras ocasiones, ante una elegante interpretación *sui generis* de la expresión americana, conjugada con los conceptos llegados del antiguo occidente, concretamente la corriente del humanismo.

La Virgen, situada en segundo plano se muestra arrodillada, a menor escala y llevándose la mano al corazón en actitud temerosa pero cargada de dignidad. El tipo físico empleado es el de joven doncella, de facciones hermosas, común en las representaciones de la época aunque con elementos definitorios de un modelo personal. La larga melena se precipita en cascada sobre los hombros, enmarcando una faz luminosa de blancas carnaciones, eco seguramente de la pureza que la caracterizaba. La frente despejada, cejas finas, ojos almendrados, tabique nasal recto y boca menuda parecen recrear un modelo del natural aunque convenientemente idealizado para adaptarse a las exigencias dogmáticas. Su silueta ajustada y el ademán recogido contrastan con la vitalidad y el sentido abierto del ángel al igual que el tratamiento cromático de paleta heterogénea. Predomina en el segundo los tonos cálidos (rojos, amarillos, anaranjados) mientras que en la primera se aboga por una mayor frialdad (blancos y azules), contraste inteligentemente resuelto con la introducción de un cortinaje rojizo que unifica tonalmente el lienzo y acentúa la amabilidad del acontecimiento.



## LA CIRCUNCISIÓN

Anónimo

Escuela Cuzqueña, primera mitad del siglo XVIII

Colección de la Casa-Hacienda Orbea



El rito iniciático de la Circuncisión, vinculado a Mesopotamia y al levante mediterráneo al estar fuertemente influenciados por las culturas sumeria, acadia y babilonia, pretendía la alianza del recién nacido con la comunidad de la que forma parte, recomendándose, según los textos bíblicos, como prueba de fe y método para purificar el pecado original. Dicha práctica no perduró en la nueva religión, debido sobre todo a las presiones ejercidas por los primeros discípulos, en especial san Pablo, que la excluyeron de las reglas básicas del cristianismo hacia el 50 d.C., al considerar que si Cristo nació sin mácula pudo no haber sido circuncidado, y que, si lo fue, el motivo se hallaría en la tradición del pueblo donde nació.

En cualquier caso y dejando atrás estas consideraciones, el pasaje bíblico fue plasmado por numerosos artistas a lo largo de los siglos por sus varias significaciones teológicas. Ciertamente, el episodio fue visto como el primer derramamiento de sangre de Cristo, y con ello, el comienzo de su proceso redentor. Además durante este acontecimiento, José, haciendo uso legítimo de su poder de padre, le dio al niño el nombre de Jesús tal y como recoge el evangelista Lucas (Lc. 2, 21), gracia concedida por el Padre Eterno desde el instante mismo de la Anunciación: “Cuando se cumplieron los ocho días para circuncidarlo, se le puso el nombre de Jesús, el que le dio el ángel antes de ser concebido en el seno”. Nunca estuvo exento de polémica y fue frecuente que el acto quedara enmascarado en el arte occidental para reafirmar el cristianismo frente al judaísmo, haciéndolo pasar por una presentación en el templo aunque hay que precisar que, en realidad, se tratan de dos momentos diferentes porque este último tuvo lugar a los cuarenta días de nacer el Mesías, siguiendo las normas de purificación tras el parto.

El suceso normalmente integraba series más amplias sobre la vida de María y su hijo, aludiendo a los aspectos propios de la pedagogía contrarreformista, es decir, el martirio, arrepentimiento, penitencia y meditación. Así mismo, no debemos olvidar el papel destacado de la infancia de Jesús como motivo pictórico trabajado tras el Concilio de Trento por su carácter amable a la par que premonitorio de la misión salvífica. Así pues, uno de los primeros ejemplos lo hallamos en el “Tríptico de la Epifanía” de Hans Memling (c. 1470) actualmente en el Museo del Prado, si bien hasta el Bajo Renacimiento italiano no aparecerá de manera recurrente con piezas de notable interés plástico e iconológico debido a la mayor libertad para tratarlo. Prueba de ello son las múltiples versiones originadas en los pinceles de Luca Signorelli (Fig. 14), Rafael

Sanzio (c. 1502-1503), hoy en la pinacoteca vaticana, y Federico Barocci (c. 1590, Museo del Louvre). Encuadrable dentro de una etapa de transición entre las formas manieristas y el tenebrismo naturalista del Barroco español nos encontramos el lienzo de Juan de Roelas (1606) con el que pretendía exaltar a la Compañía de Jesús, por medio de la representación de san Ignacio de Loyola en calidad de privilegiado testigo. También de los siglos del Barroco existen ejemplos célebres como el de Alonso Cano (1645) o, más tardío, el elaborado por Goya como parte de un ciclo dedicado a María en la Iglesia de la Cartuja del *Aula Dei* (c. 1774), enmarcados estilísticamente en una etapa temprana.



Fig. 14. *La Circuncisión*, Luca Signorelli, c. 1490-1491, National Gallery

La colección Orbea resguarda en el oratorio un ciclo anónimo mariano de origen surandino y fechado en la segunda mitad del siglo XVIII. Una de las pinturas presenta el momento justo en que el infante es sometido a la tradicional ceremonia, tratándose de un óleo apaisado de discreta calidad estética aunque próximo, tal vez, a los ejemplares demandados contemporáneamente para ornamentar las viviendas, según los inventarios de bienes, y otros interiores eclesiásticos, como manifiesta un conjunto parecido conservado en el Palacio Arzobispal de Lima. La composición se distribuye ingenuamente mediante un enlosado cuadrado en perspectiva salpicado por flores multicolores. Se observan dos sectores claramente diferenciados debido al recurso de



una columna que separa el espacio interior, enmarcado en uno de los extremos por un ampuloso cortinaje rojo de rígidos pliegues, del paisaje imaginario de impronta flamenca que abre el conjunto hacia un fondo boscoso estereotipado y tendente a la frialdad tonal.

Hacia la izquierda, san José, bajo el prototipo de joven varón, nimbad y portando la vara florida, se muestra en actitud orante entrecruzando rudimentariamente las manos en un gesto de profunda religiosidad y respeto, reproducido por su esposa. Ésta última, levemente adelantada recordando a una hermosa doncella, muestra un rostro juvenil enmarcado por un haz lumínico que sugiere su elección divina, y es ataviada con una túnica rosácea y un manto azul, cuyos drapeados carentes de organicidad son resueltos con un dibujo duro envolviendo pudorosamente las monumentales anatomías.

En la derecha se sitúa un grupo formado por Jesús Niño, quien reposa sobre el altar introducido en una pila mientras el mohel, sedente y dispuesto de perfil en una posición francamente inestable, realiza concentrado el corte ritual con un instrumento punzante especial, secundado en su cometido a la derecha por un ayudante de espesa barba que sostiene delicadamente la cabeza del Salvador y coloca a su lado un recipiente metálico para contener ungüentos. Ambos poseen rasgos faciales severos y de ejecución rutinaria originados de un mismo molde a juzgar por las semejanzas: cejas finas en pronunciado arqueamiento, frente ancha y despejada, nariz irregular, mentón pronunciado y boca de grandes labios carnosos, conformando un *rictus* cargado de gravedad

Finalmente, en las alturas, para dotar de carácter extraordinario a la ceremonia, y concretamente a los individuos protagonistas, se abre la gloria, surgiendo recortado entre nubosidades e inserto en un sol resplandeciente la inscripción “IHS”. Este monograma fue adoptado como sello oficial por san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía, deviniendo por sí solo en símbolo de la presencia de Jesucristo e incluso de Dios. Ya en el medievo, época en la que la devoción hacia el Nombre de Jesús había alcanzado alta popularidad, san Bernardo y el predicador san Vicente Ferrer lo vinculaban a los milagros unidos a sus sermones, que a menudo se acompañaban de conversiones y curaciones milagrosas.

## SAGRADA FAMILIA O DOBLE TRINIDAD

Anónimo

Cuzco, primera mitad del siglo XVIII

Iglesia de San Pedro, Lima



Las escenas alegóricas relacionadas con la infancia de Cristo fueron difundidas en la plástica europea por la iglesia católica después del Concilio de Trento. Estas composiciones, recuerdo de aquellas elaboradas bajo el idealismo humanista de Rafael y otros manieristas italianos, solían recibir un tratamiento sentimental, deteniéndose en captar las relaciones del Niño Jesús con su núcleo parental más próximo. En concreto, durante la centuria decimoséptima, y en el marco de las recomendaciones tridentinas, el motivo iconográfico de la Sagrada Familia ocupó un lugar privilegiado en España y sus posesiones de ultramar, como un instrumento de configuración social e individual cuyo discurso iba encaminado al establecimiento de modelos conductuales ideales y al sostenimiento de los fieles a la normativa y virtudes eclesiásticas, resumidas en esta particular construcción visual generada bajo los parámetros de piedad, unidad y fraternidad<sup>1528</sup>.

El ejemplar anónimo que a continuación presentamos, custodiado en la Iglesia de San Pedro y en proceso de restauración, fue concebido, atendiendo a sus rasgos formales, posiblemente en Cuzco durante la primera mitad del setecientos, hallándose la superficie de la capa pictórica en buen estado de conservación, aunque presenta leves lagunas que, en ningún caso, dificulta su estudio. La ordenada composición reúne en el sector inferior al Niño Dios, quien ocupa el eje principal acompañado de la Virgen y de san José, cuyas juveniles facciones aluden a su fortalecimiento devocional en territorio americano, en base al espacio protagónico alcanzado en la literatura cristiana europea.

El infante actúa como punto de intersección entre ambas trinitades bajo la condición de Verbo Encarnado, concepción basada en las ideas de Francesco de Lemene (1634-1704) y refutadas en “Las conversaciones espirituales” de san Francisco de Sales: “María, José y el Niño es una Trinidad en la tierra, que en cierta forma representa a la Santísima Trinidad. San José es la imagen de Dios Padre, el Niño es evidentemente el Hijo y la Virgen sustituye al Espíritu Santo, del cual es el templo vivo”<sup>1529</sup>. La Virgen y su esposo arrojan una mirada arrobada a Jesús, dirigiendo la atención del espectador y constituyendo unitariamente la *Trías humana*, que encuentra paralelismo en el sector celestial con la aparición del Padre Eterno sobre un trono nuboso, abriendo los brazos en actitud de recibimiento, acompañado de un animado

---

<sup>1528</sup> CRUZ MEDINA, Juan Pablo: “La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII”, *Memoria y Sociedad*, vol. 18, nº 36, 2014, pp. 100-117.

<sup>1529</sup> MORENO CUADRO, Fernando: *Iconografía de la Sagrada Familia*. Córdoba, Cajasur, 1994, p. 30.

quinteto de ángeles músicos. Completando el simbolismo trinitario, y actuando como puente de unión entre el ámbito espiritual y terrenal, la paloma del Espíritu Santo, en afán protector, despliega las alas y desciende a la tierra para posarse sobre Jesús enmarcada por una atmósfera resplandeciente que enfatiza el acontecimiento milagroso. La pintura consigue aunar junto a una notable calidad artística un manifiesto sentido icónico, permaneciendo unida al prototipo que representa y llegando a trascender más allá de los componentes estrictamente materiales que la componen.

El desconocido maestro se inspiró seguramente para formular esta doble trinidad, de manera más o menos imaginativa, en la fuente grabada ejecutada por Schelte A. Bolswaert que reproducía un original de Rubens, rápidamente difundida en España y fuente de inspiración de otros creadores, como Murillo y Herrera Barnuevo. En escultura, la primera obra de este tipo fue realizada por Juan Martínez Montañés. Dicho grupo, guardado en la iglesia sevillana de San Ildefonso y datado en 1609 guarda concomitancias compositivas con nuestra pintura, tanto en la distribución de los personajes como en la atenta actitud de los padres hacia su hijo, si bien añade una corte angelical ataviada con pesados ropajes de colores contrastados que infunden solidez a las anatomías. Otras referencias no menos significativas podríamos hallarlas en un lienzo homónimo, fechado entre 1701 y 1733, efectuado por Manuel Peti que confirma la dependencia de su estilo con Luca Giordano.

El concepto renacentista de las figuras, tendiendo a un contundente bloque, vuelve a localizarse en los volumétricos mantos que envuelven los cuerpos, generando un drapeado de amplios ritmos. Éstos, rompiendo la frontalidad, acentúan el leve movimiento general mientras acompañan el moderado avance de la tríada terrestre, que por la edad del Mesías puede pensarse que haya sido captada regresando de Egipto. La doble inclinación naturalista, característica del arte flamenco quinientista y de la Escuela hispalense durante el seiscientos, se encuentran en el gusto andino, en donde proliferaron los lienzos trabajados bajo una óptica verista para hacer de este modo más legible a los fieles una historia no exenta de complejidades teológicas.

Para aproximar el mensaje al receptor, el artífice se apoya en el tratamiento convencional e idealizado de los delicados rostros, tendentes al óvalo, de frente amplia y tersa, boca menuda con carnosos labios rojos, nariz recta y grandes ojos almendrados. María y Jesús reciben además la gracia del Espíritu Santo, aludiendo a la Encarnación

con un halo dorado, sustituido por un nimbo apenas esbozado sobre la figura josefina. De los dos primeros emana, junto al Espíritu Santo, los fragmentos del cuadro mejor iluminados, combinados con secciones en diferentes grados de penumbra que resulta en un claroscuro que concentra la atención en el rezo. En el grupo inferior, que ocupa tres cuartos del total, las líneas tienden hacia una vertical que se suprime bruscamente con el rompimiento de gloria, recurso con el que el artista intenta introducir sin éxito la dinámica compositiva del original flamenco. Finalmente, no faltan algunos toques decorativos, integrados en el paisaje en segundo plano, de insinuada perspectiva, cuya apariencia ingenua son característicos de una etapa avanzada de la escuela pictórica cuzqueña. En este sentido, sobresalen dentro de una visión francamente idealizada de la naturaleza, algunos pájaros estáticos aunque de vistoso plumaje, tal vez recordando la promesa del Paraíso.



VIRGEN DE LA LECHE CON SAN JUANITO

Anónimo

Cuzco, primera mitad del siglo XVIII

Colección de la Casa Aliaga



El cristianismo ha profesado siempre una especial devoción a María como madre de Cristo y amable personificación de la Iglesia, institución protectora de los fieles. En concreto, el origen plástico de esta iconografía mariana ha podido rastrearse en la representación de Isis, divinidad egipcia de la vegetación venerada desde el II milenio a.C., amamantando a Horus sobre sus rodillas. Este culto salvífico se extendió por la cuenca del Mediterráneo desde el s. IV a.C., extinguiéndose una vez clausurado el Templo de Philae (537) por orden de Justiniano. Dicho modelo fue transferido desde Egipto al marco del arte paleocristiano, proyectándose con posterioridad en el ámbito medieval occidental<sup>1530</sup>.

Esto justifica la presencia temprana de ejemplares en las Catacumbas de Priscila (s. II), correspondientes a la “*Panagia Galaktotrofos*”, modelo difundido desde el Monasterio de San Sabas al Monte Athos (s. VII), recalando con el paso de los siglos en territorio bizantino bajo la forma de solemne *Theotocos*. Fue así como su popularidad se acrecentó durante el Románico y la Baja Edad Media, gozando de enorme predicamento en Flandes, Umbría, Siena y el levante español, bajo la derivación conocida como “Virgen de la Humildad”, interpretación bidimensional y mayestática, con fondos dorados. A veces se hacía acompañar por un donante postrado a los pies como es el caso de la Virgen de Tobed, plasmada por Jaume Serra junto a Enrique II Trastámara. En la Europa del siglo XIII, el renacer urbano, económico y cultural provocó modificaciones sustanciales en la manera de reflejar la comunicación entre ambos personajes, abogándose por interpretaciones cercanas e intimistas<sup>1531</sup>.

Durante el Renacimiento italiano, la delicada relación materno-filial alcanzaría las más altas cotas de refinamiento en manos, entre otros, de Rafael, a quien no le fue ajeno el asunto en un dibujo, hoy perdido<sup>1532</sup>. A partir de entonces hubo que esperar a la Contrarreforma católica para verla nacer nuevamente debido a la reivindicación de su figura como argumento dogmático frente a la heterodoxia protestante. Al mismo tiempo, y en relación con las visiones místicas, nacieron sugerentes variantes en las que el alimento virginal reconforta prodigiosamente a aquellas figuras del santoral distinguidas por una profunda devoción mariana, por ejemplo, san Bernardo (Fig. 15). Igualmente, las gotas reconfortantes del néctar divino podían ser recogidas por las

---

<sup>1530</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: “La Virgen de la Leche”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 9, 2013, pp. 1-11.

<sup>1531</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., pp. 179-182.

<sup>1532</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., pp. 30-31.

ánimas del Purgatorio, simbolizando la misericordia hacia los feligreses y recordando su influencia mediadora para garantizar un lugar en el Paraíso (Fig. 16). Ciertamente, a raíz de la piedad ilustrada, la Reina de los Cielos acabó incorporándose a las colecciones particulares dieciochescas como motivo frecuente en oratorios privados y cuartos de dormir para contribuir a una imagen serena de la muerte.

Mateo Pérez de Alesio, uno de los introductores de la *contramaniera*, fue quien popularizó e impulsó la advocación de la Virgen de la Leche en el virreinato peruano tras efigiarla sobre una lámina de cobre, conservada en el Museo de Arte de Lima, donde en la parte posterior había grabado en 1583 la “Sagrada Familia del Roble” de Rafael, tal como lo certifica la leyenda firmada. De esa versión única derivaron muchas apegadas al modelo, efectuadas por discípulos y seguidores, y otras tantas que proponen una interpretación compositiva libre. Entre este numeroso segundo grupo la más destacable seguramente sea la custodiada en el Monasterio de Rosa de Santa María, obra seiscentista cercana al pincel del apuliense<sup>1533</sup>. Este episodio, en esencia una escena cotidiana y maternal, buscaba enfatizar la naturaleza humana de Cristo, apenas un tierno infante dependiente de la figura materna para sobrevivir.

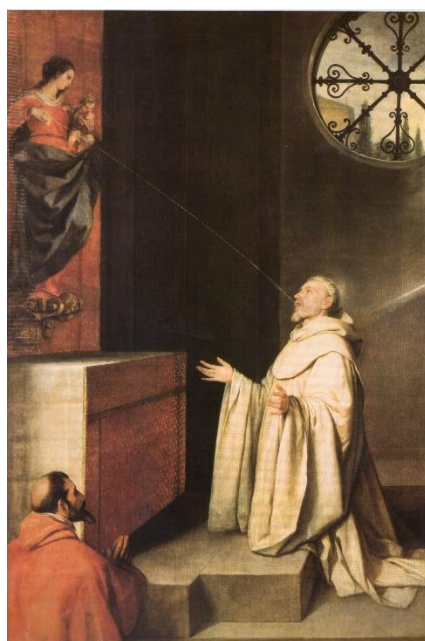


Fig. 15. *La lactancia de san Bernardo*, Alonso Cano, 1657-1660, Museo Nacional del Prado



Fig. 16. *La Virgen de la Leche*, Pedro Machuca, 1517, Museo Nacional del Prado

<sup>1533</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., pp. 106-108.



Prueba fehaciente de la supervivencia de esta iconografía hasta el epílogo virreinal se halla en el ejemplar que presentamos, tal vez, elaborado durante la primera mitad del siglo XVIII en algún obrador andino. Su desconocido autor presenta una composición austera, con dos planos en profundidad y recortada sobre un fondo neutro, tal vez de un interior, que potencia la carga emotiva por una renuncia voluntaria a cualquier elemento accesorio. Este efecto parece multiplicarse sensorialmente gracias al marco dorado, ornamentado con motivos vegetales que refuerzan el sentido milagroso del grupo conformado por Jesús y san Juanito, situados ligeramente más adelantados que la Virgen.

Ésta es mostrada de tres cuartos, ataviada con túnica roja, ricamente decorada con incrustaciones doradas y dirigiendo una mirada grave al feligrés, gesto imitado por el futuro redentor, mientras ofrece su pecho descubierto. El juvenil y delicado rostro de María, con suaves facciones sobre elegante cuello cilíndrico, se presenta enmarcado por una larga cabellera desplomada sobre los hombros y sutiles resplandores lumínicos recogidos en el tercio superior, alusivos a la Encarnación del Mesías en su vientre immaculado. El infante, rubicundo, de frente despejada, mejillas con leves toques de color, cejas finas y boca pequeña, descansa sobre las rodillas de María, donde el pintor recrea frontalmente sectores de la mórbida anatomía infantil, aunque de marcado aire clasicista, oculta en una fina y holgada camisa blanca para facilitar su bienestar. El ambiente acomodado, que intuimos por la calidad de las prendas, transmite la condición regia propia del hijo de Dios.

A los pies del grupo original parece ser que se incorporó más tardíamente la presencia infantil del Bautista, de factura austera y visiblemente desplazado del eje central. Observa a Jesucristo, de quien es su precursor, en actitud admirativa completando el carácter catequético del conjunto y buscando la complicidad en la escena, tal vez desarrollada durante la Visitación. El intercambio de miradas facilita el tránsito entre los planos espaciales e insufla una impronta familiar a la composición, acrecentado por el tono cálido presente en la vestimenta mariana. Este tipo de representación devocional gozó de una amplia acogida y mercado por satisfacer la práctica religiosa contemporánea. Igualmente, el tono sentimental resulta buen exponente de la evolución del arte Barroco hacia interpretaciones tendentes a la humanización, empleando guiños surgidos en lo marginal, aquí la atención preferente del joven Bautista hacia la pareja central. Precisamente, el sentido anecdótico de la

narración se encuentra en el origen expresivo de la pintura cuzqueña, cuyos maestros lograrían con el paso de los años un lenguaje personal en su tónica evolutiva y recursos formales.

# NIÑO JESÚS DORMIDO SOBRE LA CRUZ

Anónimo

Cuzco, primera mitad del siglo XVIII

Museo del Convento de los Descalzos



La devoción al Niño Jesús comenzó en los primeros momentos del Cristianismo con el ciclo de la Navidad, culto impulsado y difundido durante el alto medievo al calor de la corriente espiritual franciscana. Debido a esta influencia algunos asuntos alusivos a la Pasión empezaron a humanizarse a lo largo del Quinientos, atemperando el expresionismo que partía del mundo germánico. Dicha corriente no hubiera sido posible en el campo pictórico sin el contacto, durante el Barroco, de determinados artífices con la escuela hispalense, donde seguía vigente el humanismo de tradición mediterránea. La literatura teológica generada tras el Concilio de Trento (1545-1563) impulsó temáticas alegóricas alusivas a la Santa Infancia de Cristo, apoyándose en una interpretación decorosa, y en el ámbito andaluz, cargada de intimidad popular.

Así pues, el sentimiento de afectividad creado en torno a la presencia de la figura infantil perseguía conmover los sentidos del espectador, resaltando su corta edad para acrecentar el sentimiento de fragilidad. Los lienzos del Mesías dormido sobre la cruz, como es el caso que presentamos, constituyen una premonición sobre los crueles episodios del martirio, y su posterior triunfo sobre la muerte, como se encarga de recordar nuestro anónimo pintor cuzqueño rodeándole de los símbolos pasionarios, vinculando así en vivo contraste el candor del Niño Dios con el dramatismo de futuros acontecimientos.

Este tipo de representaciones alegóricas, inspiradas en soluciones sevillanas, despertó sumo interés entre la clientela civil y eclesiástica del virreinato peruano para ejercitar la devoción privada porque aunaban dos características que encajaban con la mentalidad y el gusto americano del setecientos al tratarse de composiciones amables que conducían serenamente a reflexiones existenciales<sup>1534</sup>. En este sentido, adscribiéndonos a España, Bartolomé Esteban Murillo y Cornelis Schult fueron dos de los más destacados cultivadores de esta sugestiva iconografía, apoyándose en fuentes grabadas italianas.

La primera aparición de la que se tiene constancia es un grabado de Giacomo Francia, fechado entre los años 1510-1530, anterior a la resolución tridentina y derivación a su vez de un “Niño Dormido sobre la calavera” de Barthel Beham, publicado en Bolonia (1525). Pero hallamos en los dibujos sobre este tema del boloñés

---

<sup>1534</sup> PÉREZ LÓPEZ, Nerea: “Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz”, *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 145-154.

Guido Reni el motivo principal de difusión en tierras hispanas<sup>1535</sup>. Los antecedentes más remotos nos llevan al prototipo del *Eros* dormido (Grecia), reinterpretado durante el Renacimiento, pasando a continuación por la *vanitas*, concretamente a la sentencia *Nascendo Morimur* y, por fin, la “Virgen del Silencio” y sus variantes, escena doméstica en la que María observa el calmado reposo de Jesús<sup>1536</sup>.

Pasando a una descripción más detallada, la composición asimétrica, que tiende al pequeño formato, seguramente fue adquirida para integrar alguna colección privada del siglo XVIII. El tipo de visión cercana, necesaria para leer satisfactoriamente esta pintura, aumentaría palpablemente su eficacia mistagógica. Parece desarrollarse en un interior, enmarcado al fondo por un doble cortinaje rojo, recogido en ajustados y hondos pliegues, recurso visual pensado para acentuar el sentido de descubrimiento sagrado. La apurada perspectiva y la amalgama de enseres que quedan distribuidos precipitadamente, descubriendo el oficio paterno de carpintero, resultan en un ejemplar abigarrado, con cierta tendencia al *horror vacui*. La heterogeneidad de símbolos, que invita a pensar en un comitente culto, quizás algún clérigo capacitado para arrojar una lectura completa, invita a recorrer mentalmente, como pregonaban los jesuitas con la composición de lugar, los actos que dividieron la Pasión: los punzantes clavos, dados, fragmento columnario, bolsa de monedas, flagelo, lanza, esponja impregnada en vinagre, corona de expresivas espinas, gallo en actitud de cantar, monograma y paño impreso de la Verónica establecen puntos de conexión con pasajes neo-testamentarios.

El infante, acostado sobre la cruz, gira levemente su cuerpo hacia el espectador describiendo una elegante curva mientras imita significativamente la posición en la que fallecerá. Envuelto en una tela transparente, a modo de improvisado sudario, el artífice efectúa un verdadero esfuerzo artístico para interpretar las suaves transparencias de la tela que apenas consiguen cubrir la anatomía infantil de marcada raigambre clasicista y morbidez, sintetizando la naturaleza humana del Cristo niño al tiempo que evoca su futuro sufrimiento. Sobre el brazo derecho, descansa un rostro tendente al óvalo y de dulces facciones, enmarcado por una cabellera de impetuosos bucles. Las cejas finas, frente despejada, parpados redondeados y boca pequeña con ligeros toques rosados en los labios remiten a formalismos estereotipados de frecuente aceptación en el arte cuzqueño.

---

<sup>1535</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>1536</sup> *Ibíd.*, pp. 150-152.

Pese al plácido descanso intuimos en el icono un aire de grave trascendencia, avivado por la presencia vigilante del Padre Divino y la paloma del Espíritu Santo, ambos introducidos en un luminoso resplandor que evoca el fragmento de La Encarnación y el acceso a la Gloria una vez culminado el sacrificio. Por ello localizamos en la pieza implícitamente un eco de advertencia cercano al de las *vanitas*, asunto de amplia tradición en el arte occidental centrado en indicar la fugacidad de la vida e inutilidad de los placeres mundanos. El Niño Dios es presentado como modelo conductual al entenderse que su trayectoria vital recoge aquellas virtudes recomendadas por la Iglesia al cristiano para alcanzar la vida eterna. Su presencia se encuentra en sintonía con la espiritualidad de la centuria precedente que relacionaba el pecado con el fin de la vida, confirmando el papel de Jesús como rector en el destino de las almas. Este culto se difundió en Perú y Chile como demuestran las reducidas tallas conservadas en los ambientes conventuales femeninos. Su procedencia la localizamos en las prácticas de cuidados a los recién nacidos y fuentes literarias, concretamente, “Las visiones” (1540-1541) de santa Catalina dei Ricci (1522-1590)<sup>1537</sup> y otros textos que trataban la relación entre el nacimiento y la Pasión, por ejemplo, la “Representación del Nacimiento de Nuestro Señor” de Gómez Manrique (1458-1468) o “Las Coplas de *Vita Crhisti*” de Íñigo Mendoza<sup>1538</sup>.

---

<sup>1537</sup> HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Vanitas. El Niño Jesús y la muerte”, en *La madera hecha Dios: arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 56-58, nota 2.

<sup>1538</sup> PÉREZ LÓPEZ, Nerea: “Murillo y los orígenes de la iconografía...”, *op. cit.*, p. 149.



## SAN CRISTÓBAL

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela cuzqueña, primera mitad del siglo XVIII

Museo Pedro de Osma



La estrecha relación establecida entre el mundo cristiano y el pagano, más allá de aspectos culturales o religiosos, nos ha dejado varios ejemplos gracias a la recopilación histórica de sus leyendas. La configuración de fantásticos relatos sobre los mártires que vivieron en los primeros tiempos del Cristianismo, reunidos en la Leyenda Dorada a partir del siglo XIII, encontró sugerentes paralelismos con la cultura grecorromana. Entre ellos nos detendremos en la figura de san Cristóbal que combinaba la función de *psicopompo* con una fortaleza física y moral ejemplar, virtudes que, como Heracles, lo elevaron por encima de otros mortales para obtener la salvación.

En Oriente el culto a este personaje conductor de ánimas está atestiguado durante el siglo V por Asia Menor, desde donde se extiende a Constantinopla y Sicilia en la centuria siguiente y por el resto del continente europeo coincidiendo con el alto medievo. El impulso definitivo le viene a partir del Doscientos, cuando su nombre, “Cristóforo”, se asocia a la imagen de un gigante barbado cruzando un río embravecido mientras porta sobre su espalda al Niño Jesús, y en definitiva al mundo aludiendo a la función de Atlas, dando con este recurso corporeidad a lo espiritual. Su culto gozaría de enorme predicamento, alcanzando notable popularidad como protector frente a la peste y la muerte súbita hasta mediados del siglo XVI. Tras el Concilio de Trento, dicha efigie fue perdiendo presencia en los interiores eclesiásticos, si bien en el ámbito peninsular nunca llegó a desaparecer.

Es sabido que el Barroco europeo incorporó en su vocabulario expresiones de la antigüedad medieval, tanto literarias como pictóricas, para revitalizar la tradición cristiana. También el arte desarrollado en Hispanoamérica por su carácter evangelizador dio licencia al pincel de los artistas para reimplantar, bajo la batuta de los doctrineros, escenas que permitieran relatar y explicar detalladamente determinados conceptos dogmáticos atacados por los protestantes aunque las fuentes de inspiración tuvieran escasa aceptación en el catolicismo debido a su dudosa procedencia. Así pues, la pintura adquirió un papel preponderante dentro del ejercicio espiritual de los fieles, no solo como objeto devocional *per se* sino también mistagógico, poblándose con ellas el ámbito de los oratorios domésticos. La inclusión de san Cristóbal ornamentando los habitáculos de la arquitectura privada queda más que justificado durante el setecientos borbónico al reunir, en primer lugar, una serie de cualidades promovidas al amparo del Despotismo Ilustrado, por ejemplo, laboriosidad y sacrificio al servicio del prójimo. Así



mismo, su presencia debió ayudar a sobrellevar la temida muerte sin confesión, en especial la que podía acontecer en los peligrosos viajes transatlánticos.

En cuanto a su evolución iconográfica observamos, ciertamente, una división en varias fases según el momento histórico y el gusto estético predominante en cada uno de ellos. Sus primeras traducciones plásticas vienen marcadas por una fuente frontalidad, acompañado de Cristo en edad juvenil o incluso adulta, con rasgos hieráticos propios del mundo bizantino, la palma del martirio y el cayado florido, tal cual aparece en la romana Iglesia de Santa María de la Antigua (siglo X). Una vez publicada “La Leyenda Dorada” el martirio va a servir para ilustrar retablos o frontales de altar, cuyo ejemplo podemos localizarlo en Toses (Ripoll), datado en torno a 1275-1300. Será en el Trecentos cuando adopte una impronta más realista, aplastado a veces por el peso del Salvador, vestido con camisola o desnudo y sentado a la espalda.

A lo largo del siglo XV se mantiene el prototipo anterior, sumándose a veces en las escuelas nórdicas variantes particulares como la mostrada en una de las tablas inferiores del Político del Cordero Místico en donde guía a un grupo de ermitaños y peregrinos. Durante los siglos XVI y XVII los artífices tendieron en escultura y pintura a humanizar el asunto mediante la introducción de guiños cotidianos, sin perder, en el arte italiano, el tono solemne y amanerado según la concepción aristocrática imperante. Finalmente, solía introducirse al santo, conservando un aspecto hercúleo, en un ambiente paisajístico convencional, a veces nocturno, para contextualizar la acción, y portando un farol en alusión a la luz de la fe, tal cual lo ilustra Rubens hacia 1611. El lienzo que a continuación notificamos se conserva en el Museo Pedro de Osma y parece recrear sin demasiadas modificaciones una estampa de Hieronymus Wierix (Fig. 17).

Los aspectos formales coinciden cronológicamente con la primera oleada expansiva de pintura cuzqueña hacia la capital, predominando estilísticamente el trazado bidimensional, los estereotipos dulcificados, la abundancia decorativa, mediante la aplicación plana del sobredorado, y perspectivas ingenuas, dejando entrever una producción masificada, barata y de ejecución rutinaria. Nuestro anónimo autor, integrante seguramente de algún taller andino, da forma a una composición recetaria y de discretos resultados estéticos que, no obstante, tuvo amplia demanda en el mercado contemporáneo. En primer plano, el divino gigante, en moderado avance, transporta sobre el cuello al Niño Jesús triunfante, con el globo terráqueo y un nimbo luminoso

enmarcando el cráneo, quien adoptando una fisonomía infantil dirige la mirada dulce hacia san Cristóbal mientras en actitud agradecida y risueña le otorga el premio de su bendición.



Fig. 17. *San Cristóbal*, Hieronymus Wierix, 1586

Las carnaciones blancas y rechonchas del infante recuerdan el sacrificio del Redentor cuyo peso parece proyectarse en el encorvamiento corporal de san Cristóbal, hecho que le obliga a desarrollar la misión con aparente esfuerzo, como avala la tensión anatómica presente en el brazo derecho y ambas rodillas ligeramente hundidas. El esbelto callado que sujeta entre las manos actúa de atributo identificador a la par que abre compositivamente y agiliza el hecho narrado, funciones compartidas con las vestimentas de plegados rudimentarios dispuestos en vuelo. El entorno natural boscoso que actúa como fondo remite al típico ambiente imaginario y casi paradisíaco de los óleos procedentes del Altiplano, resuelto con una escasa e ingenua perspectiva espacial tras experimentar un fascinante proceso de asimilación y transformación creativa, al punto de producir un resultado enteramente distinto al del modelo original. Resulta llamativa la expresión atenta de san Cristóbal, recogida en el rostro ovalado y conjugada con unos labios que, al separarse, parecen recrear un animado diálogo con Dios encarnado, proporcionando un cariz intimista al conjunto.

SANTIAGO MATAMOROS

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 145,5 cm x 89,5 cm

Cuzco, primera mitad del siglo XVIII

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú



Las variantes formales y conceptuales producidas en torno a las imágenes son fenómenos que deben contemplarse con interés por cuanto provienen de cambios de mentalidad ocurridos en el marco de procesos históricos determinados. La metamorfosis de los iconos, que provienen y pasan de un tiempo a otro, constituye el denominado como procedimiento de apropiación. A partir del mismo, algunas figuras del pasado griego o romano fueron readaptadas durante los primeros tiempos del Cristianismo, estableciéndose un paralelismo intelectual y devocional. No es extraño, por tanto, que ciertos aspectos de Heracles sean identificados, como ya apuntábamos por san Cristóbal o que algunas atribuciones de Afrodita sean similares a las de la Virgen María<sup>1539</sup>. En el virreinato peruano dentro de este sistema de ambivalencias simbólicas fueron los criollos o mestizos quienes, durante los siglos del Barroco, elaboraron un discurso beligerante recomponiendo los modelos europeos a su propia imagen y semejanza.

El caso del apóstol Santiago resulta particularmente significativo del proceso sincrético vivido en torno a ciertas representaciones, vinculado con aspectos bélicos de la España medieval. Para los españoles, el proceso de conquista en territorio americano no era otra cosa que la continuación de una lucha centenaria, de carácter religioso contra los árabes, aunque esta vez allende la Península Ibérica. Unido al proceso de reconquista a ambos lados del Atlántico, surgió un culto hacia el santo guerrero con marcados ribetes providencialistas, recurriéndose a un vocabulario visual del triunfo del catolicismo en el Nuevo Mundo. El conquistador, convencido de la universalidad del cristianismo, luchó con la pintura y las armas para convencer sobre las verdades de la fe. Como principal recurso, justificó su acción a través de la guerra justa, cuyo éxito radicaba en el milagro, fenómeno extranatural que podía ser leído por una audiencia mixta y temerosa frente a los designios divinos manifestados a través de fuerzas de la naturaleza<sup>1540</sup>.

Santiago adoptó la forma de soldado que lucha contra los infieles y también bajo la forma de predicador de la palabra de Cristo. Su primera aparición se menciona en Cuzco (1536), coincidiendo con la defensa de la ciudad imperial por españoles que resistían con dificultad el asedio de Manco Inca. En plena batalla, respondiendo a la invocación de los asediados, el patrón de su tierra natal nuevamente los asiste como

---

<sup>1539</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>1540</sup> SANFUENTES, Olaya: "Invenciones iconográficas en América. El caso de Santo Tomás y el de Santiago mata-indios", *Diálogo Andino*, n° 32, 2008, pp. 45-58; p. 51.

antaño en la Batalla de Clavijo (844). Así la posterior victoria en *Sunturhuasi* se tradujo en la consideración del santo como defensor del nuevo orden religioso, de ahí que tomara el apellido mata-indios. Con el paso del tiempo, la leyenda sería forjada y difundida por el clero y otras esferas culturales del período, percibiéndose su influencia en Huamán Poma de Ayala o el mismo Garcilaso de la Vega, cronistas que compartieron con sus hermanos de raza la creencia en tal fantástico episodio<sup>1541</sup>.

La advocación se haría entonces popular entre amplios sectores poblacionales, proliferando las interpretaciones pictóricas sobre su encabritado caballo blanco y enarbolando violentamente la espada, destruyendo a los que atentaban contra la institucionalidad. El interés por parte de los poderes metropolitanos de inaugurar una memoria para el área andina, que pudiera ser aceptada en grupos heterogéneos, no se hizo esperar. En este contexto, los peninsulares venían a restaurar un orden perdido elevándose como salvadores de pueblos sometidos bajo el yugo inca, justificando así su presencia desde una base puramente providencialista. Es cierto que su expansión no se basó únicamente en el hecho de ser un instrumento colonizador. Para explicar la especial trascendencia es necesario insistir en su identificación con elementos de la naturaleza como el rayo o el trueno, a los que los naturales atribuían poderes y por los que sentían temor y respeto<sup>1542</sup>.

La veneración a *Illapa* se mantuvo intacta durante los siglos virreinales, incluso siendo asociados con idolatrías según los visitantes, como práctica paralela a la veneración santiaguesa, debido al importante papel del Dios en el equilibrio meteorológico que garantizaba las cosechas. Así mismo, su difusión contó con el apoyo indirecto de un amplio sector indígena que, como los chachapoyas o los cañaris, al colaborar en el proceso conquistador contribuyeron a fortalecer el mito. Esto último es mencionado también por Garcilaso, quien no solo parece hacerse eco de la tradición mítica sino que al mismo tiempo otorga un espacio para el ejercicio racional sobre la verdad detrás del irreal hecho<sup>1543</sup>. El lienzo de gran formato aquí presentado, albergado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, es un atractivo ejemplar del prototipo iconográfico practicado por los maestros cuzqueños en el

---

<sup>1541</sup> TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., p. 86

<sup>1542</sup> SANFENTES, Olaya: "Invenciones iconográficas en...", op. cit., p. 55.

<sup>1543</sup> TORRE DE LA PINA, José: *Mestizo: del renacimiento al barroco...*, op. cit., p. 87.



setecientos y un buen resumen de la estética alcanzada más allá de Lima durante la presencia borbónica.

La composición muestra a Santiago, acompañado con todos sus atributos iconográficos como aniquilador de infieles y defensor del Credo, proyectando simbólicamente el dominio imperial sobre el Virreinato del Sur. El autor centra la atención en el belicoso santo, ocupando el centro visual, ecuestre, ataviado con sombrero de peregrino y portando una espada desenfundada en la mano derecha. La violencia del instante se ve reforzado por una serie de recursos, por ejemplo, el brazo levantado, captando el momento en que se prepara para asestar el golpe mortal sobre el enemigo arrojado en el suelo; la actitud del caballo en plena carrera, sugerido por la distribución elevadas de las patas, por tanto, aumentando la fuerza del fatal impacto, y los intentos, un tanto ingenuos, de otorgar volumetría al manto mediante un plegado tosco en movimiento ascendente con el que adivinamos la alta velocidad alcanzada.

Derribado en primer plano se halla un individuo con turbante y fisonomía oriental que intenta protegerse del ataque levantando el escudo, añadiendo mayor movimiento a la escena y una leve nota de humanidad a unas figuraciones hieráticas. Observamos que nuestro autor aboga por soluciones carentes de originalidad y escasa impronta personal, inspirándose en un grabado anónimo que debió circular asiduamente desde el año 1737. El resultado es un cuadro expresivo pero de pobres recursos técnicos, en el cuál los personajes se distribuyen precipitadamente sobre un montañoso fondo paisajístico de ingenua perspectiva espacial y tonalidades frías, recurrente en la plástica contemporánea, generando un vivo contraste con la calidez cromática emanada de las secciones próximas al espectador. El celaje crepuscular salpicado de nubes impetuosas contextualiza la pintura durante el sitio del *Sunturhuasi*, recordando la aparición de Santiago en plena tormenta. Dejando de lado cualquier intención naturalista, el santo titular es aquí una presencia majestuosa e implacable que convenientemente iluminado domina un alto porcentaje del soporte. Su belleza idealizada y las jóvenes facciones resultan enteramente convencionales. Ello se ve subrayado por el finísimo sobredorado de apariencia plana que recubre la empuñadora de la espada y los aparejos del caballo, entre otros pormenores ilustradores del afán decorativista perteneciente a la incipiente escuela virreinal cuzqueña.

## LA VIRGEN DE GUADALUPE

Anónimo mexicano

2º tercio del s. XVIII

Monasterio dominico de las Rosas (Lima)



La Virgen de Guadalupe ha gozado desde el siglo XVIII de un culto intenso y continuo en los países hispanos. Transformado su santuario a la categoría de colegiata (1750) y venerada como patrona universal de la Nueva España, una vez solemnizada la fiesta el veinticinco de mayo de 1754, la guadalupana fue considerada un significativo emblema de orgullo criollo, por lo que más allá de su inherente carácter taumatúrgico cubrió funciones sociopolíticas en ambos virreinos. El protagonismo dado al indígena durante su aparición milagrosa, una vez concluida la conquista, constituyó la prueba de que los indios estaban plenamente capacitados para ser cristianos ejemplares, demostrando así el triunfo espiritual autónomo de la Iglesia en el Nuevo Mundo.

Su difusión y posterior codificación iconográfica estuvo alimentada por el texto del predicador Miguel Sánchez, titulado “Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe” (1648), quien relata las cuatro apariciones a Juan Diego en el cerro de Tepeyac (1531) y el origen milagroso de la imagen estampada en su tilma. El volumen inspiró un buen número de sermones fundados en la tradición popular en donde la Virgen mexicana se identifica con la Inmaculada Concepción, trascendiendo, en este sentido, el libro “La estrella del Norte de México...” (1688) atribuido al jesuita Francisco de Florencia. La polémica suscitada en torno al carácter milagroso del ayate que Juan Diego presentó ante fray Juan de Zumárraga, pareció disolverse una vez examinado por Miguel Cabrera y sus compañeros en 1751. El informe positivo, publicado con el nombre de “Maravilla americana” (1756), acreditó la naturaleza celestial de la representación, pronto copiada por Cabrera al concluir que honraba el mismo arte de la pintura. Dicha afirmación, que coincidió con los primeros esfuerzos destinados a fundar una academia, brindó reconocimiento y un moderno sentido de cohesión profesional a los pintores de imágenes sacras pertenecientes a su grupo, quienes apoyaban la nobleza intelectual del oficio<sup>1544</sup>.

El cuadro de gran formato que mostramos, conservado en el Monasterio dominico de las Rosas (Lima) y elaborado, tal vez, durante los años centrales del siglo XVIII por algún pincel anónimo mexicano, confirma la viva y eficaz transmisión de modelos pictóricos entre las diferentes regiones del vasto imperio hispánico, fenómeno fascinante y aún poco estudiado, que como indica Katzew, “apunta a la amplia

---

<sup>1544</sup> Véase: KATZEW, Ilona: “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 149-203; pp. 176 y ss.



circulación de ideas y al papel del virreinato en la implantación de nuevos gustos”<sup>1545</sup>. La efigie mariana reproduce un prototipo invariable: sobre un cúmulo nuboso de apariencia rocosa, coronada y rodeada por rayos solares. Al derivar del modelo concepcionista flamenco presente en grabados de Martin de Vos, Jerónimo Wierix y Samuel Stradanus (c. 1615-1620), viste túnica rosa y manto azul tachonado de estrellas que delicadamente le cubre la cabeza, ligeramente inclinada, mientras su mirada baja y recatada parece identificar la inspiración pudorosa inherente a la Madre de Dios.

Resultan interesantes las aplicaciones doradas en las telas, imitando el brocateado de la producción pictórica dieciochesca. Asimismo, la joven muchacha se apoya sobre la luna en cuarto creciente sostenida por un ángel con las alas de color rojo. El rasgo más distintivo es la piel morena, aludiendo a la comunidad indígena, acompañada de un rostro que anota en sus facciones la juvenil fisonomía peninsular, aceptada en el gusto indiano desde las primeras décadas del siglo XVII<sup>1546</sup>. Recortada sobre un escenario celestial, actúa de eje central a partir del cual se distribuyen afables angelotes, detalle naturalista que aporta una nota de calidez infantil, relacionado con la dulce expresividad practicada en la plástica religiosa contemporánea.

Su disposición en leve contraposto, sugerida al dotar de una leve volumetría a la rodilla izquierda, apenas suaviza el hieratismo general, que no solo recuerda su origen sobrenatural, sino que también sintetiza el decoro en la plasmación de lo divino. La capacidad de causar respeto y mover a la devoción al limitar el efecto tridimensional, fue, sin duda, una de las vías más usadas para conectar con la sensibilidad local. En este caso, el artista distribuye ordenadamente a los personajes en ejes verticales, enfatizando la estabilidad de la escena, y multiplica dimensionalmente el conjunto disponiendo medallones en los ángulos resueltos con sinuosos perfiles de rocalla que narran la secuencia de las apariciones y el milagro de las Rosas, de izquierda a derecha para facilitar su lectura. Este modelo, acompañado frecuentemente de una vista del Santuario del Tepeyac a los pies de la Virgen, fue incorporada con Juan Correa (1667) y quedó definida en los cuatro grabados de Matías de Arteaga que ilustraron la obra “Felicidad

---

<sup>1545</sup> *Ibíd.*, p. 199.

<sup>1546</sup> Sobre los modelos iconográficos, entre los que podríamos citar las representaciones individuales, en forma de fieles copias del original, y otras asociadas con sus apariciones, consúltese: BAREA AZCÓN, Patricia: “La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España”, *Archivo Español de Arte*, vol. 80, n° 318, 2007, pp. 186-199.

de México” (Sevilla, 1685) de Luis Becerra Tanco<sup>1547</sup> (Fig. 18). En cualquier caso, el ejemplo más antiguo conocido de esta composición, en donde junto a la Virgen figuran las apariciones de Juan Diego, corresponde a José Juárez, firmada y fechada en 1656. La incorporación de estas experiencias visionarias legitimaba su importancia como icono sacro de máxima autoridad y proclamaba la singular capacidad de inventiva presente en los artífices novohispanos.



Fig. 18. *La Virgen de Guadalupe*, Juan Correa, c. 1685-1695, Convento de San José del Carmen (Sevilla)

---

<sup>1547</sup> *Ibíd.*, p. 189.

## RETRATO DE GREGORIO DE MOLLEDA Y CLERQUE

Manuel Chávez, ¿1747?

Escuela limeña

Convento del Carmen (Trujillo)



Nacido en Lima a finales del siglo XVII (1692), Gregorio de Molleda y Clerque fue hijo del peninsular Juan Molleda de Vega, caballero de Calatrava, y la dama criolla Mauricia Rosa Clerque Lindo de Valderrama, hija legítima del caballero de Santiago D. Manuel Francisco Clerque, regidor perpetuo en los Reyes. Tuvo como hermanos a D. José Molleda, corregidor de Cuzco, y a D. Manuel Molleda, canónigo en el coro de Lima, abogado de la Real Audiencia y capellán real del Palacio en tiempos del virrey Príncipe de Santo-Buono<sup>1548</sup>. Una vez completada su formación en el Real Colegio de San Martín, coincidiendo con su cargo de prebendado, el cabildo metropolitano le nombró procurador en la curia romana para intervenir en la canonización de santo Toribio, finalizada en apenas seis meses durante el pontificado del papa Benedicto XIII (1726). Para entonces su carrera había despegado definitivamente porque un año antes fue consagrado obispo de Isauria en la capilla de su palacio, prelado doméstico y asistente al sacro solio. Recibir la protección papal debió ser decisivo para la obtención de futuros cargos eclesiásticos, considerándosele idóneo para ocupar puestos relevantes, primero como obispo de Cartagena (1376) y Trujillo (1743-1747), tomando posesión, al fin, como arzobispo de La Plata. Aquejado de una enfermedad que precipitó su retiro a Cochabamba, falleció el 1 de abril de 1756<sup>1549</sup>.

El retrato de Molleda y Clerque que pintara Manuel Chávez, presumiblemente en 1747 a juzgar por la extensa leyenda de la cartela rectangular situada en el sector inferior izquierdo, recogiendo los reconocimientos dados en vida incluido el último cargo conseguido, es una obra que merece destacarse porque tiene la ventaja de hallarse en buen estado de conservación y estar firmada. Por tanto, se trata de una pintura que, a pesar de no ser inédita, ha sido parcamente estudiada y puede ayudar a conocer mejor la evolución general del retrato en el extenso virreinato peruano al coincidir su ejecución con la centuria de mayor apogeo. El artífice, abogando por un esquema preestablecido, se ciñe a una pintura suelta y de gestualidad natural en donde prima la captación psicológica del efigiado. Dichos rasgos formales nos aproximan a la resurgida producción limeña contemporánea, basada en un estilo culto e integrado a las corrientes metropolitanas, expresión de buen gusto y capital simbólico para reafirmar el liderazgo ejercido por Lima frente a Cuzco. Precisamente, la polarización entre ambos centros artísticos queda reflejado, por ejemplo, si acudimos al retrato de Bernardo de Arbizu y

---

<sup>1548</sup> INDIAS, Consejo de: *Relación de méritos, grados y literatura del Doctor Don Manuel de Molleda Clerque*. S.l. s.n., 1739?

<sup>1549</sup> Mendiburu, Manuel de: *Diccionario...*, op. cit., tomo 5, p. 322.

Ugarte, sucesor en el obispado de Charcas de Molleda y Clerque, ejecutado hacia 1756 por un anónimo pintor cuzqueño, cuya impronta descansaba en la definición esquemática de las formas, cuestión que influía negativamente en su consideración. Sintomática es la actitud del funcionario español Alonso Carrió de la Vandra, quien irónicamente comentaba que la mayor dificultad de los pintores cuzqueños era “el retrato de los vivientes, tanto racionales, como irracionales”, remitiendo al tópico sobre la mera actividad artesanal de los maestros nativos frente a la condición liberal de un arte criollo en alza<sup>1550</sup> (Fig. 19).



Fig. 19. *Bernardo de Arbizu y Ugarte, obispo de Charcas*, anónimo, c. 1756, Arzobispado del Cuzco

El arzobispo es presentado de cuerpo entero, casi de tamaño natural, ataviado con un hábito oscuro que contrasta con el blanco del palio arzobispal y el vivo rojo del cortinaje con flecos dorados en rápidos toques suspendido en el tercio superior junto al escudo de armas. La imagen adquiere el valor de una instantánea, evocando Molleda y

<sup>1550</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Esplendor y ocaso de los maestros cuzqueños (1700-1850)”, en *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016, p. 46.

Clerque la llegada de algún visitante inesperado que parece haber interrumpido el rezo. Aunque el retrato fue ejecutado en vida del prelado, el enérgico rostro revela la práctica convencional de idealizar los rasgos. El conjunto final, aunque suavizado, indica una buena caracterización, alzándose la vigorosa nariz, y trasluce la amabilidad del personaje gracias a la aguda mirada y la conciliadora sonrisa.

La formación cultural del efigiado se halla en sintonía con el refinado ambiente en que se desenvuelve la escena, al parecer un estudio en donde un piso de baldosas ajedrezado en blanco y negro contribuye a aumentar la perspectiva. El punto de fuga abierto en el ángulo superior izquierdo revela la nutrida biblioteca de un individuo que quizás pudo mostrar interés por el coleccionismo pictórico como otros clérigos contemporáneos de similar rango. Si bien aún no existen evidencias documentales que respalden esta hipótesis, el retrato resulta ilustrativo en este sentido porque puede apreciarse un cuadro de la Virgen con el Niño guarnecido con marco ovalado y motivos de rocalla que informa sobre un lenguaje pictórico próximo al renovado *arte sacra*, dejando adivinar que entre los afanes diarios fue sensible a los intereses artísticos.

Otros detalles vegetales que decoran el mobiliario inciden en el interés del artista por dotar a la estancia y a su morador de un aire cosmopolita aludiendo al reciente Rococó. No obstante, el bodegón del escritorio, resultante de reunir apresuradamente todos los símbolos parlantes del relevante papel desempeñado en vida y la estampa de santo Toribio que sostiene en la mano izquierda no sólo recuerda un momento cumbre de su trayectoria profesional, sino que también permite hacer hincapié en la relación entre el carácter votivo de la imagen sagrada y el creyente. La visión directa del cuadro, cruzado con las referencias documentales incluidas en esta tesis, ilumina además sobre posibles pautas piadosas en el seno de una sociedad cargada de confrontaciones. Así, constituye un testimonio visual sobre un espacio de intimidad personal, el estudio, en donde se fundía el saber literario con las artes plásticas, definiendo el ambiente cultural de la época, donde parece eclosionar el incipiente criollismo, y también las condiciones especiales para contemplar la pintura sagrada, intercesora ante Dios.



## RETRATO ECUESTRE DE FERNANDO VI

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 142 cm x 111 cm

Cuzco, c, 1750

Museo de América (Madrid)

Imagen: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América de Madrid. CER.es  
(<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España



El ser humano ha tratado en la sucesión de las diferentes etapas históricas permanecer en el recuerdo una vez desaparecido. Este afán de superar su propia naturaleza efímera a través del arte, inmortalizándose en una efigie, estuvo en un principio relacionado, durante el medievo, con la pintura religiosa, plasmándose en calidad de donante pero siempre abogando por un canon respetuoso, es decir, marcadamente reducido en relación a la divinidad. No fue hasta el Renacimiento al calor del Antropocentrismo y la recuperación de un ambiente cultural clasicista cuando los hombres y mujeres ganaron en confianza y seguridad, propiciando un autoconocimiento de su poder burgués. Esta circunstancia, influyó decisivamente en el auge de la temática profana, concretamente en el cultivo de un tipo de retrato, individual o de grupo, independizado de los iconos.

En los reinos indianos, ya apuntábamos que durante los tres siglos del virreinato, la retratística alcanzó autonomía como segundo asunto más trabajado por las diferentes escuelas, solamente superado, como cabría esperar, por la iconografía sagrada. El género, reservado a aquellos personajes relevantes por sus logros políticos y sociales, obtuvo verdadero auge en el siglo XVIII, época en la que la élite americana trata de reafirmar su propia identidad criolla. El final de la Guerra de Sucesión fue el punto de inflexión entre ejemplares de carácter histórico o conmemorativo, y otros de notable ostentación, seguidores del lenguaje áulico extendido en el marco del despotismo ilustrado<sup>1551</sup>.

Durante el setecientos, conforme los representantes del poder civil y religioso fueron acaparando cargos de poder, trataron de hacer patente su dominio adornando las salas de sus hogares con auténticas galerías, tal y como demuestran, a parte de las obras que han llegado hasta nosotros, los documentos de archivo con inventarios y tasaciones de bienes empleados en este estudio. A veces estos repertorios, que ocupaban habitáculos especializados, cuyos lienzos solían ordenarse cronológicamente e incluir a los virreyes, eran adquiridos por determinados particulares para dar noticia al visitante sobre sus filiaciones políticas o, sencillamente, exteriorizar los privilegiados círculos de poder que frecuentaban, gracias a meditadas estrategias de ascenso, por ejemplo, estableciendo mayorazgos o acordando beneficiosos enlaces matrimoniales.

---

<sup>1551</sup> RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: “El retrato de la élite...”, *op. cit.*, p. 79.



En este tipo de composiciones el gesto solía mantenerse severo porque no se perseguía, salvo en artífices consagrados como Cristóbal Lozano, reproducir una gran penetración psicológica, sino más bien manifestar rasgos del personaje, especialmente su pertenencia a un grupo social, a una comunidad religiosa o a una corporación, lo que no iba en detrimento del parecido fisonómico. La austeridad e inexactitud de los rostros iba en consonancia con el origen del modelo, muchas veces captado tras la muerte o pintados en base a descripciones literarias o familiares. A la cabeza de la élite encontramos al virrey, *alter ego* del monarca, su representante en los territorios de ultramar y aquel que reunía los máximos títulos de la administración. Su alto poder político ocasionaba que durante su gobierno se encargaran varias efigies para dejar constancia de la labor realizada. Igualmente, al ser considerado modelo conductual los coleccionistas no dudaron en incorporar entre sus posesiones lienzos de esta naturaleza, normalmente de autores desconocidos.

Este es el caso del óleo cuzqueño que estudiamos, conservado en el Museo de América de Madrid y, por razones estilísticas, datado, seguramente, en los años centrales de la primera mitad de la centuria decimoctava. Trata de una imagen ecuestre y triunfal del soberano Fernando VI, iconografía procedente del mundo antiguo, que originalmente pudo pertenecer a Magdalena de Villela y Mendoza, dama criolla que elaboró inventario de sus pertenencias en 1751, hecho que nos permite hipotetizar sobre una posible compra acontecida años antes, coincidiendo con su madurez vital. No deja de presentar dificultades para ajustar su cronología y devenir histórico pero constituye un testimonio valioso de los intercambios comerciales entre Europa, América y los mismos virreinos entre sí, investigaciones demandadas en el contexto científico actual para entender la sustancia de un trasfondo cultural común.

La composición, de perspectiva ingenua y torpemente implementada, muestra en primer plano la figura de Fernando VI cabalgando sobre un tenebroso fondo paisajístico compuesto de un celaje nuboso y tímidamente iluminado por tonalidades áureas que parecen anunciar el amanecer. Las luces dirigidas enfatizan, en primer lugar, una sencilla cartela ovalada situada en el sector inferior izquierdo que identifica al efigiado como máximo dignatario de la Península, aunque no podemos precisar con mayor exactitud su contenido debido precisamente a la pérdida de policromía en esa zona. Ciertamente, la pieza demanda una limpieza integral para así recuperar la brillantez de los pigmentos originales.

Nuestro autor interpreta personalmente un grabado de Fray Matías de Irala (1680-1753), fraile mínimo y calcógrafo español, titulado “El Serenísimo Don Fernando Príncipe de Asturias Nuestro Señor Que Dios Prospere” (1727) actualmente en la Biblioteca Nacional de España (Fig. 20). Muestra al rey borbón portando bastón de mando y ataviado bajo la moda gala contemporánea, destacando la peluca empolvada que enmarca una faz grave, cuyos rasgos pudieron ser copiados del natural, aunque ligeramente idealizados como se acostumbraba. La dureza general de las carnaciones, sumado a la hierática rigidez del conjunto, restan naturalidad y calidad estética a los resultados finales aunque alude, al mismo tiempo, a la inaccesibilidad de quien gobierna basándose en el principio absolutista de la soberanía divina. Solamente las patas delanteras del brioso corcel blanco, dominado en alusión al buen gobierno, rompen la tónica de estatismo general, dando la sensación de que va a cargar contra sus enemigos a la carrera.



Fig. 20. *El Serenísimo Don Fernando Príncipe de Asturias Nuestro Señor Que Dios Prospere*, Matías de Irala, 1727, Biblioteca Nacional de España

La pintura delata la mano de un artista humilde de escasos conocimientos artísticos, activo con toda probabilidad en algún taller andino dedicado a la importación masiva durante las primeras décadas del setecientos y francamente alejado de las corrientes modernas manifestadas en Lima por Lozano y sus seguidores. Delata fehacientemente una producción basada en prácticas artesanales consagradas y aceptadas en el contexto local. Vemos como los rasgos naturalistas se abandonan en busca de un estereotipo reconocible, mientras que la concepción espacial se resuelve con perspectivas sumamente distorsionadas, favoreciendo una percepción más legible del tema y permitiéndonos constatar la división del trabajo vigente en los obradores. Resulta interesante que el documento notarial emplee el término “brocado”, aludiendo a la única concesión técnica y ornamental del cuadro, es decir, la aplicación de un fino sobredorado o “brocateado” por medio de pan de oro, perfilado de acuerdo con ciertos patrones decorativos, para realzar, en este caso, pormenores en las vestimentas y aparejos, respondiendo a los requerimientos de una compradora pudiente. De cualquier modo, el prototipo parece ser que no pasó desapercibido porque inspiró a Lozano para ejecutar con mayor valía el retrato del Virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (1760), conservado en la institución madrileña anteriormente mencionada.

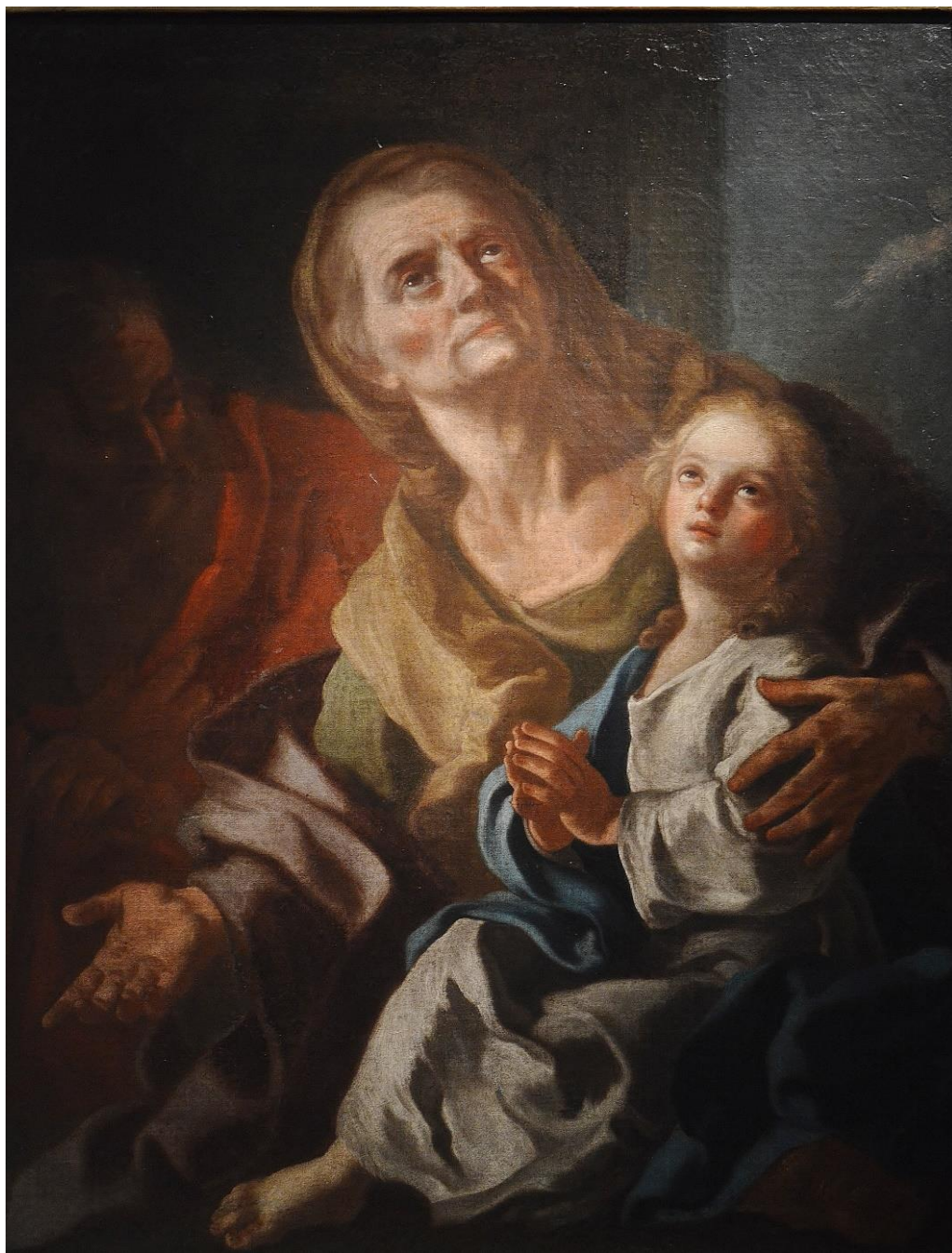
# LA VIRGEN NIÑA CON SANTA ANA Y SAN JOAQUÍN

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela Italiana ¿Segundo tercio del siglo XVIII?

Palacio Arzobispal de Lima



La figura de santa Ana alcanzó cierta relevancia en los ciclos marianos secundando a la Virgen en los instantes decisivos de su infancia. Inspirados en fuentes no canónicas se construyeron iconografías tendentes a humanizar a los personajes sagrados, generando un tipo de representación de acogida general por satisfacer el pietismo contemporáneo. El sentimiento de afectividad creada en torno a la figura infantil fue traducido en los pinceles del Barroco andaluz de una manera vibrante y emotiva por sobresalientes artífices de la escuela sevillana como Zurbarán y Murillo, incidiendo en aspectos derivados de la existencia doméstica. En el caso de la Virgen niña es preciso señalar que a raíz del Concilio de Trento surgió una polémica teológica sobre sus padres, sosteniendo que no fueron reales sino presencias meramente simbólicas. No obstante, el arte contrarreformista no se resistirá a dejar de plasmar a santa Ana, en escenas intimistas vinculadas a la instrucción de la Corredentora que enaltecían los valores de la vida familiar, aludiendo al mismo tiempo a la naturaleza humana de Cristo. Este pasaje, trabajado al final de la Edad Media, cobró impulso a partir del siglo XVI si bien se hallaba en evidente contradicción con los evangelios apócrifos y la Leyenda Dorada, escritos que argumentaban el ingreso de María en la clausura del templo con apenas tres años para ser consagrada a Dios, donde permaneció hasta comienzos de la adolescencia, lo que en la práctica imposibilitaría el aprendizaje anterior<sup>1552</sup>.

En el “Arte de la Pintura”, Francisco Pacheco reconocía la frecuencia con que en su tiempo se pintaba, si bien la escasa fundamentación teológica que subyacía en el asunto le llevó a consagrarle todo un epígrafe de sus “Adicciones a algunas imágenes”. Allí exponía lo poco recomendable que resultaba su elaboración, basando las razones discriminatorias en la ciencia infusa que la Virgen María atesoró a causa de su maternidad divina, lo cual haría innecesario el magisterio de las primeras letras hebreas. Además el atribuirle ignorancia se consideraba una nota de imperfección que no se contemplaba en la Reina de los Cielos. A pesar de lo dicho, el episodio habría de seguir cultivándose durante todo el seiscientos, como manifiestan las versiones de Alonso Cano (c. 1650, Colección Fundación Banco Santander), Murillo (c. 1655, Museo Nacional del Prado) y un ejemplar atribuido recientemente a Velázquez,

---

<sup>1552</sup> CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la Virgen...”, *op. cit.*, pp. 265-267.

correspondientes a su etapa formativa (c. 1617, Universidad de Yale), quedando así frustrado su propósito de desaficionar a los “devotos desta pintura”<sup>1553</sup>.

Bajo estas premisas que nos sirven de punto de partida resulta a mi juicio muy interesante el óleo que apreciamos, en donde un anónimo artífice traza hábilmente la noción escolástica del saber innato presente en el alma mariana desde su nacimiento, previa comunicación de Dios, sin intervenir en la formación ningún tipo de percepción sensorial. El ejemplar, conservado en la pinacoteca del Palacio Arzobispal, se ajusta al principio del decoro sugiriendo una de las virtudes más sobresalientes de quien fue concebida sin mácula. Deteniéndonos en los aspectos formales observamos que recuerdan a las maneras dulcificadas de ciertos artistas italianos insertos en la dinámica del Rococó internacional, estilo demandado en la resurgida escuela limeña del setecientos. Los maestros procuraban así adaptarse a una religiosidad secularizada acorde con los nuevos tiempos, recurriéndose a una dulce expresividad que recreaba ortodoxamente aquellos prototipos del “arte sacro”, preconizados por la Iglesia contrarreformista desde fines del siglo XVI en el virreinato peruano. El cuadro presentado, en buen estado de conservación, copia con mayor maestría las versiones de Francesco Solimena (1657-1747) y Francesco de Mura (1696-1782) aludiendo a un individuo activo, tal vez, durante los años centrales del siglo XVIII.

La composición de pequeño formato se divide en dos planos lumínicamente contrapuestos. En primer lugar, sobre un fondo penumbroso que invitan a la oración en la intimidad de un interior plácido, asoma, descansando sobre el regazo de santa Ana, una candorosa interpretación de la Virgen Niña juntando pudorosamente las menudas manos en gesto jaculatorio mientras eleva el rostro blando, asentado sobre un cuello corto y ancho, indicando, quizás, el instante en que Dios le otorga la gracia. A aumentar esta sensación contribuyen las luces artificiales de la historia, que desvanecen la oscuridad mediante un destello sobrenatural donado por el cielo y focalizan la atención del espectador en unas facciones suavemente modeladas y de impronta realista, intensificando la manifestación de su inocencia a la par que refuerza el concepto de haber sido concebida sin pecado original. La faz en silueta ovalada de blancas carnaciones recoge un cabello rubicundo desplomado sobre los hombros, frente ancha,

---

<sup>1553</sup> RODA PEÑA, José: “La iconografía de santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco”, en *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*. Sevilla, ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, pp. 426-459.

arco de las cejas despejado, enfatizando sus grandes ojos ensimismados dirigidos hacia las alturas, aletas nasales dilatadas y labios carnosos animados, junto a las mejillas con pigmentos rojizos que dotan de vitalidad al personaje. Viste túnica blanca y manto azul en caída lateral compuestos por un drapeado de ritmo sinuoso que refleja la agitación interior.

La monumental presencia de santa Ana rodea protectoramente a María, de naturaleza más frágil, insertándose ambas en una pirámide que configura un grupo de notable armonía formal. La abuela de Jesús es mostrada como una venerable anciana togada cuya efigie, de marcado acento expresivo, no oculta las erosiones provocadas por el paso del tiempo. El desconocido autor, sin derivar en excesos dramáticos, recrea una piel surcada de arrugas, donde resultan llamativas las venas del estilizado cuello, situadas en el centro focal. Se muestra plena de convicción, ofreciéndose afectuosamente para recibir al Padre Eterno, hecho revelado por sus ojos vidriosos y el ceño fruncido. Completan el piadoso *rictus* el mentón pronunciado con hoyuelo y los enjutos pómulos. Finalmente, relegado a un lugar secundario se halla san Joaquín bajo un prototipo de hombre maduro, visible en parte gracias al rojo del manto, que acompaña el luminoso cromatismo de un cuadro variado en cuanto a la utilización de pigmentos, combinándose inteligentemente los tonos primarios, secundarios y neutros (blancos, rojos, azules, verdes, amarillos y morados), facilitando así el discurrir de la mirada por los diferentes sectores del óleo.



## LOS DESPOSORIOS

Anónimo

Escuela Cuzqueña, ¿Segundo tercio del siglo XVIII?

Palacio Arzobispal de Lima



En las representaciones vinculadas a María, la escena de sus desposorios ha gozado de amplia repercusión en las escuelas pictóricas europeas, transformándose a partir del siglo XV en un tema obligado de evidente contenido simbólico. De los evangelios que integran el Nuevo Testamento, únicamente san Mateo y san Lucas mencionan que la Virgen fuera casada con José aunque no describen con detalle la ceremonia. Así pues, las fuentes para el modelo iconográfico tradicional y ortodoxo debemos buscarlas en los textos apócrifos, como el “Evangelio de la Natividad” (siglo IX), el “Protoevangelio de Santiago” (siglo II) y el “Evangelio del Pseudo-Mateo (siglo



VI) que, junto a “La leyenda dorada”, relatan como la Corredentora permaneció en el templo consagrada al servicio de Dios junto a otras doncellas, siguiendo la costumbre hebrea, hasta la edad de catorce años, época en que tradicionalmente debía tomar esposo, según los sacerdotes, antes de que “llegue a mancillar el santuario” (Protoevangelio de Santiago, 8)<sup>1554</sup>. Por entonces, Abiatar, ofreció a los sumos pontífices cuantiosos regalos que le permitieran unirla en matrimonio con su hijo, pero María, se negó debido al voto de castidad antaño pronunciado. Tratando de hacer cumplir la ley judía, que ordenaba el matrimonio con objeto de perpetuar la especie, el sacerdote convocó al pueblo de Israel en asamblea, para iniciar el proceso selectivo entre las antiguas tribus de Israel. La fortuna vino a recaer sobre los viudos de Judá a quienes se les exigió portar una rama de arbusto, llevada al *Sancta Santorum*: “Que venga cada cual con una vara, y de aquel sobre quien el Señor haga una señal portentosa, de ése será mujer”<sup>1555</sup>.

La elección cayó al día siguiente en san José, hombre ya anciano, cuando al recoger su vara observó que estaba milagrosamente cubierta de flores y retoños. En dicho instante una blanca paloma se posó en la corredentora, cumpliéndose el oráculo de Isaías (Is. 11, 1-2) y celebrándose, a continuación, los esponsales: “Brotará un tallo de la raíz de Jesé y se elevará una flor de su tronco. Sobre ella reposará el espíritu del Señor, espíritu de sabiduría y de entendimiento, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de ciencia y de piedad. Y será inundada del espíritu de temor del Señor”<sup>1556</sup>. Los artistas abogaron por plasmar tres momentos: la prueba de los pretendientes, el acto litúrgico propiamente dicho y, menos frecuente, el cortejo nupcial, compuesto por músicos y doncellas que acompañan a la pareja al hogar del marido.

Generalmente, en América la versión ejecutada fue una combinación de las dos primeras, puesto que en muchos casos los otros candidatos se eliminan, surgiendo la vara florida en las manos del futuro padre putativo. El tratamiento común de este motivo artístico, que hunde sus raíces en el siglo XI, alcanzaría su auge durante el Renacimiento: Giotto, Fra Angélico, Ghirlandaio, Fouquet, Rafael o Durero fueron algunos renombrados artífices que lo abordaron en algún momento de su producción

---

<sup>1554</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., p. 137.

<sup>1555</sup> *Ídem*.

<sup>1556</sup> VELASCO DE ESPINOSA, María Teresa: “Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles” *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 2, 1987, pp. 37-54; p. 40.

creativa. En los virreinos, los elementos del cuadro suelen organizarse, por lo general, siguiendo el esquema italiano y las fuentes grabadas flamencas, escalonándose el grupo principal en forma piramidal con el pontífice al centro y, en la mayoría de los casos, otros acompañantes dispuestos a los lados, apareciendo así, por ejemplo, en los pinceles de Sebastián López de Arteaga o Cristóbal de Villalpando (Fig. 21). En el seiscientos, debido a las exigencias postridentinas, el instante perdería su carácter anecdótico y se vería sumido en un ambiente de austeridad. Pacheco hacía hincapié en que los padres de Jesús debían pintarse muy hermosos, ataviados con las túnicas y mantos característicos. En el centro compositivo el oficiante debe bendecirlos mientras que los prometidos se estrechan la mano derecha. Finalmente, el escenario ha de aludir a un templo suntuoso que concentre en su interior a un gran cortejo de ministros y otras personalidades, testigos de un momento vital para el Cristianismo<sup>1557</sup>.

La pintura cuzqueña que apreciamos, de autor anónimo, podríamos datarla, tal vez, en el segundo tercio del siglo XVIII. Conservada en los fondos de la pinacoteca del Palacio Arzobispal integra una serie mayor sobre la vida la Virgen al modo que debieron adquirirse para ornamentar los interiores domésticos. El grupo principal, inserto ingenuamente en un templo sostenido por una pareja de esbeltas columnas, se recorta sobre un fondo paisajístico pastoril que constituye una buena muestra de la búsqueda persistente de singularidad en el arte andino contemporáneo. Este espacio natural resuelto en torpe perspectiva parece anunciar un amanecer, según las tonalidades áureas presentes en la atmósfera que anima el celaje en su tercio inferior. El artífice apuesta por un esquema geométrico, básicamente simétrico, que reproduce antiguas composiciones clásicas en forma piramidal, teniendo por eje al sumo sacerdote, suntuosamente ataviado con el bicornio y las vestiduras que delatan su alta jerarquía, orlada de coloridas flores. Preside la ceremonia ostentando todos los atributos de su dignidad sacerdotal, luciendo en el pecho, sobre el efod, el pectoral del juicio y cubriendo su cabeza con mitra bícroma y escindida en forma de media luna.

Éste une con solemnidad las manos de los contrayentes y los bendice, haciéndose acompañar detrás de una pareja de sacristanes criollos que sostienen candelabros con cirios. Los aspectos formales son los característicos de los maestros instalados en la capital incaica, predominando la figura bidimensional además de los

---

<sup>1557</sup> CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la Virgen...”, *op. cit.*, p. 267.

rostros bellos pero estereotipados. José, que ocupa un volumen similar al de María, viste con túnica verde y manto rojo de telas acartonadas. Se trata de una modalidad juvenil, cargada de dignidad, popularizada tras el Concilio de Trento y que no se corresponde con las palabras del Protoevangelio de Santiago (9, 2): “Tengo hijos soy viejo, mientras que ella es una niña; no quisiera ser objeto de risa por parte de los hijos de Israel”<sup>1558</sup>.



Fig. 21. *Los Desposorios*, Sebastián López de Arteaga, segundo tercio del siglo XVII, Museo Nacional de Arte (México)

María recibe el foco lumínico presentándose como una doncella recatada, de mirada entornada y cabellos castaños desplomados sobre los hombros, luciendo una especie de collar brocateado mientras extiende delicadamente su mano derecha para recibir el anillo nupcial. Las blancas carnaciones, refrescadas en las mejillas y labios con toques rojizos, insinúan el estado de candorosa virginidad que la caracterizó. Sus vestiduras, sencillas y no exentas de elegancia, se componen de túnica blanca y manto azul al modo inmaculista. Adoptan una caída inverosímil, especialmente la segunda pieza que pasa con amplitud por debajo del brazo, simulando estar sujeto en la espalda. Los cinco individuos consolidan un grupo arqueado, compacto, sin apenas separación y pesado, recreando la serenidad gestual de la pintura italianizante bajo un palio poco flexible de vistoso colorido que patentiza la aprobación divina de una ceremonia a la que acuden también san Joaquín y santa Ana, padres de María, que abren la composición insertándose en el exterior, demostrando actitudes de devoción y respeto ante la consumación del sacramento matrimonial.

<sup>1558</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., p. 137.

## SAN JOSÉ CON EL NIÑO

Anónimo

Óleo sobre tela, 166 cm x 116 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1740-1770

Museo de Arte de Lima



San José, descendiente del rey David, no tuvo un culto tan dilatado en el tiempo como su esposa María dentro del cristianismo occidental. En efecto, los padres de la época primitiva exclusivamente lo nombraban al relatar los hechos cristológicos, considerándolo padre nutricio de Jesús y cooperador en el misterio de la Encarnación. La exaltación de la figura josefina estuvo directamente ligada al valor que adquirió la Sagrada Familia tras el Concilio de Trento. Por eso durante gran parte del medievo quedó relegado a un plano secundario, figurando en el ámbito artístico como un venerable anciano, según relataba el “Protoevangelio de Santiago” y el “Evangelio de José el carpintero”. Esta imagen formaba parte de una estrategia mayor, cuyo principal objetivo era reforzar el carácter virginal de la corredentora en unos años marcados por el abandono de la preocupación escatológica y el renacer urbano, provocando el nacimiento de una espiritualidad más amable.

Fue a comienzos del siglo XV cuando los teólogos comenzaron a ensalzar la dignidad del personaje instaurándolo como modelo de esposo y trabajador. En ello tuvo una especial transcendencia el agustino francés Jean Gerson (1363-1429), autor del poema titulado “Josephina” pronunciado en el concilio de Constanza (1416). En él se planteó equiparar al matrimonio bíblico en igualdad de condiciones, proponiéndose una fiesta en honor a los desposorios que, aunque no fue aprobada, contribuyó a intensificar su culto. Tiempo después la pluma del padre Isidoro Ysolano le dedicaría “La suma de los dones de San José” (1522), célebre texto que construía un perfil virtuoso del santo, elevándolo sobre los grandes sabios y transformándolo en Patrón de la Buena Muerte, en virtud de su solemne defunción entre los ángeles, de tal forma que fue nombrado intercesor en varias cofradías. Practicante de la pobreza, castidad y obediencia, Santa Teresa le profesó una especial devoción y desencadenó su rápida difusión entre las órdenes monásticas femeninas, concretamente las carmelitas, y otras masculinas (franciscanos y jesuitas).

A partir del siglo XVI comenzaría a transformarse la manera de plasmarlo en las artes plásticas, planteándose cómo representarlo para obtener un sentido de mayor autenticidad histórica y apartándose de las interpretaciones legendarias. En este sentido una de las cuestiones más representativas sometida a debate fue la edad del padre putativo en el momento de su matrimonio. Juan Molano, tras publicar su “*De Picturis et Imaginibus Sacris*” (1570) contribuyó al cultivo en España de un icono pictórico juvenil, vigoroso y en plenitud moral, enlazando con la forma de mostrar a los profetas

y patriarcas del Antiguo Testamento, es decir, como un héroe bíblico. Durante los siglos del Barroco en la península adquirió autonomía y así lo demuestran las múltiples versiones nacidas de los pinceles del Greco, Alonso Vázquez, Zurbarán o Murillo, tras la edición del libro “Grandezas y excelencias del glorioso San José”, escrito por Gracián de la Madre de Dios en 1597.

Debido a la escasez de información existente en los Evangelios de Lucas y Mateo, los pintores extrajeron de las fuentes apócrifas y la Leyenda Dorada datos complementarios, desarrollando toda una ambientación fantástica con la que se perseguía resaltar su papel dentro de la Sagrada Familia. Santa Teresa de Jesús definió un tipo iconográfico concreto en el cuál José, acompañado del infante, porta la vara florecida, atributo parlante que alude a su elección como esposo de María. El fiel al contemplar dichas imágenes percibía la importancia de un personaje que había recibido la gracia divina de entrar en contacto con el Redentor, circunstancia privilegiada posteriormente concebida a san Antonio de Padua o al anciano Simeón durante la Presentación en el templo. Así mismo, el permanecer juntos visibilizaba la tarea educadora confiada por Dios. A este cúmulo de notables características podría sumarse su papel de intercesor durante el trance de la agonía, resultando, en definitiva, un modelo de buen cristiano debido al sentido de obediencia silenciosa hacia los designios divinos, aceptándolos incluso cuando pudieran resultar inverosímiles y subrayando la fuerza inquebrantable de su fe.

En el contexto de la América hispana, antes de fijar la celebración onomástica en 1622, se le reconoció su patronato sobre la conversión de los indios en el Primer Concilio Mexicano (1555). El papel jugado durante la evangelización y las virtudes asimiladas en torno al personaje propició indudablemente su expansión hacia el virreinato peruano, sobre todo en la escuela cuzqueña mediante recreaciones personales, alejadas del realismo flamenco llegado a través de las estampas. Ciertamente, en el arte andino la tendencia expresiva a humanizar los temas religiosos gozó de una amplia acogida general. Sin duda que la nota familiar y anecdótica del patriarca junto a su hijo fue un asunto aceptado incluso en los Reyes, al constituir un buen exponente de las prácticas religiosas durante la centuria decimoséptima. Bajo estas particulares circunstancias se inserta el óleo sobre tela que ostenta, en buen estado de conservación, el Museo de Arte de Lima con unas medidas aproximadas de 1,66 m de alto por 1,16 m de ancho y datado en torno al segundo tercio del siglo XVIII.

La composición simétrica y en tres planos de profundidad recoge la monumental figura de san José con el Niño Jesús descansando sobre la mano izquierda mientras que en la derecha sostiene la vara florecida, aludiendo a la pureza de su alma. Dejando de lado toda intención naturalista, la presencia josefina domina la vertical del soporte y conforma el centro visual. La majestuosidad que emana procede, en primer lugar, de la presencia en uno de los ángulos superiores del Espíritu Santo, transfigurado en Paloma y recortado en el interior de una atmósfera luminosa sobre nuboso celaje azulado. Otros recursos que evocan la naturaleza divina de padre e hijo son las aureolas, compuestas por rayos resplandecientes, que enmarcan unos rostros juveniles e idealizados. No obstante, y al contrario que en otras versiones, san José se alza sobre el Mesías, simbólicamente empequeñecido mediante el recurso gótico de jerarquización perspéctica, a partir del cual los integrantes del cuadro aumentan su tamaño cuanto mayor significación poseen.

San José permanece recortado sobre un vasto paisaje boscoso de origen nórdico que, abierto a sus espaldas, otorga amabilidad al conjunto con el empleo de un vibrante cromatismo de tonos fríos en la lejanía. En cambio, hacia el primer plano, las luces artificiales subrayan la sinuosa silueta del padre putativo, cubierto con una túnica verde y manto rojo de finísimo sobredorado cuyas líneas impulsan la vista en una diagonal ascendente que culmina en Jesús, quien dirige la mirada al espectador ataviado con una llamativa camisa blanca. En términos generales nos hallamos ante una construcción estable y severa, cuya frontalidad se ve ligeramente atemperada por el leve giro corporal adoptado por ambos personajes, quienes repiten el ademán de separar y adelantar el brazo derecho del bloque corporal, dispuesto en suave contraposto. En cualquier caso, la pintura está lejos de manifestar el desbordante cariño parental presente en otras versiones. La gravedad general, en sintonía con la melancolía de la Pasión y coincidente en parte con la visión de las antiguas divinidades prehispánicas, se insinúa con la pérdida de contacto visual y en el *rictus* de José, bello varón que parece actuar de trono de sabiduría, remitiéndonos a las *Theotokos* bizantinas.



## SAN ANTONIO DE PADUA

Anónimo

Óleo sobre tela, 86 cm x 68 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1740-1770

Museo de Arte de Lima





La figura de san Antonio ocupa un lugar especial en el mundo hispánico, constituyendo un caso particularmente llamativo de propagación y absorción de un mito histórico-religioso con origen en Portugal. El culto antoniano fue recibiendo influencias de rituales paganos y de los relatos hagiográficos medievales, adquiriendo todas sus características especialmente tras la publicación del “*Liber Miraculorum*”, volumen que contribuyó a la difusión de su biografía, taumaturgia y, en definitiva, de su imagen artística. Las representaciones del santo son escasas en la Baja Edad Media aunque no inexistentes. En este sentido, la tipología iconográfica lo mostraba generalmente en compañía de otros personajes sagrados, sin la azucena, atributo añadido en el *quattrocento*, y con el niño Jesús en el corazón, quien acabará situándose entre sus brazos durante la Contrarreforma para conformar un prototipo universalmente reconocible.

Así mismo, esta construcción pictórica, nacida como modelo pedagógico, se atribuye a la traducción de diversos textos que empezaron a circular en el siglo XV como por ejemplo el manuscrito misceláneo “Espertamento de la Voluntad de Dios”, donde en una de sus secciones titulada “Milagros que Nuestro Señor hizo por nuestro padre San Antonio” presenta veintinueve milagros extraídos del citado “*Liber Miraculorum*” con el evidente propósito de divulgar su biografía. La orden franciscana, con el inestimable apoyo de la monarquía, tuvo un papel determinante en la difusión de un icono considerado, como san Francisco, reflejo de ejemplaridad, sencillez y sabiduría. Tal vez, esto explique que obtuviese enorme predicamento durante los siglos del Barroco, coincidiendo con la promulgación del ideal ascético como camino para alcanzar a Dios. En efecto, en el contexto de reforma conventual que caracterizó los últimos años del Quinientos, las escenas místicas acabaron imponiéndose, concretamente la visión extática, como signo de santidad y otorgamiento de la gracia. En franca rivalidad las comunidades persiguieron mostrar a aquellos miembros más ilustres que la habían experimentado.

Por otro lado, el santo lisboeta se instaló como símbolo de identidad cultural, paz y ecumenismo en los principales centros urbanos hispanoamericanos mediante el proceso evangelizador. Precisamente la devoción popular es la que transformó la figura histórica del franciscano erudito y orador en un individuo místico, amable y cercano a los feligreses. A lo largo de la Historia del Arte varios han sido los pinceles que han perseguido traducir su halo espiritual, siendo reconocibles, entre otros, las versiones

marcadamente intimistas de Murillo, en la catedral de Sevilla o Juan de Valdés Leal, siempre portando al Salvador. Se materializaba así un tópico recurrente que aparece, aún en la actualidad, en una enorme variedad de registros, permaneciendo en la memoria colectiva y en el imaginario cultural hispánico.

La imagen que pasamos a comentar trata de un óleo sobre tela de mediano formato, 86 cm de alto por 68 cm de ancho, custodiado en el Museo de Arte de Lima. Las referencias estilísticas nos invitan a pensar en un ejemplar cuzqueño elaborado por algún maestro anónimo, activo en los años centrales del setecientos. La composición, dividida por tres planos en profundidad, se distribuye en torno a san Antonio que adelantado actúa como eje simétrico mientras es bendecido por el Padre Eterno. Éste último se sitúa en el tercio superior cubierto con ampuloso manto rojo al viento, junto a cuatro querubines, dentro de una atmósfera resplandeciente que rasga un celaje de tonalidades rosáceas por el que desciende la paloma del Espíritu Santo, simbolizando la gracia concedida junto al resplandor dorado, que circundando el cráneo, manifiesta el brillo de su grandeza.

El santo atenúa la sensación de hieratismo y gravedad girando levemente la cadera, inclinando la cabeza en afectado gesto y abriendo los brazos en actitud de recibimiento. El carácter idealizado del juvenil rostro, imberbe y de pálidas carnaciones halla su correlato en el paraje idílico que contextualiza la escena. Esta suerte de paisaje imaginado, característico de la sensibilidad cuzqueña, redundante en la búsqueda de un tono pastoril, coincide con la piedad ilustrada contemporánea. Viste tonsura monacal azulada y anudada con un cinturón recordando la consagración al Creador por los votos de pobreza, obediencia y castidad. En la mano derecha sostiene el lirio blanco, virtud de pureza, de la victoria sobre las tentaciones ejercitando la penitencia y símbolo de amor virginal completamente consagrado al Redentor.

Por otro lado, en la izquierda localizamos al infante, reducido en perspectiva ingenuamente resuelta, sobre un libro cerrado, reconociendo el título de doctor eclesiástico implícitamente reconocido en el propio acto de canonización (1232). La presencia del pequeño Jesús está resuelta a la manera andina, con nimbo, rostro circular estereotipado, boca pequeña, nariz recta y cejas ligeramente arqueadas, dirigiendo una mirada admirativa al santo mientras procede a bendecirlo. Éste, mostrado en un momento de introspección, entorna sus ojos almendrados en una actitud contemplativa

de franca hondura espiritual, coincidente con un hecho milagroso, esto es, la fantástica visita del Mesías mientras meditaba. La planimetría general queda expresada a través de la linealidad del trazo y por los detalles decorativos en forma de finos sobredorados que recubren las vestimentas de manera convencional recurriendo a la técnica del “brocateado”, ensalzando el sentido milagroso de lo que ornamentan. El paisaje de corte flamenco, conjuga sectores boscosos, con árboles salpicados de especies florales y aves exóticas en vuelo de plumajes multicolores, con zonas montañosas de frías tonalidades, configurando una posible traducción del Paraíso.

## ESTIGMATIZACIÓN DE SAN FRANCISCO

Anónimo

Escuela limeña, segunda mitad del siglo XVIII

Museo de la Catedral de Lima



La segunda mitad del siglo XV fue un período que coincidió con un extraordinario salto cuantitativo y cualitativo en torno a la difusión de la iconografía sacra en contextos privados debido al trascendente invento de la imprenta. La creación de Gutenberg supuso un extraordinario avance en la difusión de ciertas imágenes sagradas que desde los primeros tiempos acompañaron las primitivas ediciones librescas. La industria gráfica contribuyó decisivamente a la expansión e incidencia del grabado en otros ámbitos artísticos más allá del Viejo Mundo, generando así mismo una notable simplificación y popularización de los modelos europeos, fenómeno que alcanzaría su auge un siglo y medio después. En este sentido, una vez aceptado plenamente el valor de la imagen religiosa, como vehículo de experiencias místicas, argumento dogmático y eficaz medio de control que condicionaba, e incluso dirigía, la imaginación de los fieles, la Iglesia post-tridentina acuñó, en un contexto de gran controversia, nuevas temáticas para defender su posición oficial respecto a los puntos más polémicos del dogma.

Desde esta perspectiva, resultó un hecho significativo la drástica reducción de los numerosos fragmentos vitales de los santos, recogándose exclusivamente los vinculados a sus experiencias místicas sin otro motivo secundario<sup>1559</sup>. El éxtasis, considerado el verdadero signo de santidad, se traducía visualmente a partir del gesto y la mirada, dos factores que definían por su valor psicológico, y sin necesidad de otros elementos formales, un motivo artístico perfectamente delimitado. Igualmente, la mística planteaba un estilo de vida caracterizado por la humildad, próximo al ideal monástico. Por tanto, es coherente que coincidiendo con el movimiento de reforma conventual, los lienzos fueran ejecutados en su mayor parte para las congregaciones y éstos mostraran los acontecimientos milagrosos protagonizados por sus fundadores. Al considerarse la visión extática muestra del favor divino todas las órdenes rivalizaron entre sí para presentar las efigies de los miembros más destacados que la habían experimentado<sup>1560</sup>.

Dentro de la órbita franciscana se insistió especialmente en ofrecer la estigmatización del “Poverello de Assie”, un hecho que se había conservado con bastante estabilidad desde la Baja Edad Media. La narración del episodio puede encontrarse en “La Vida Primera” del beato Tomás de Celano, escrita por encargo de

---

<sup>1559</sup> CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel: *El barroco...*, op. cit., p. 230.

<sup>1560</sup> *Ibid.*, p. 231.

Gregorio IX en el año 1229, “La Vida Segunda” (1246-1247) y en el “Tratado de los Milagros”. Tampoco es ajeno a otros textos históricos como “La Leyenda de los Tres Compañeros”, “La Leyenda de Perusa” o “Las consideraciones sobre las llagas”, mereciendo mención aparte “La Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine, obra que gozaría del favor popular. El vasto volumen hagiográfico redactado por el dominico genovés conocerá con la imprenta multitud de ediciones que relatan la impresión de las llagas con unas variantes mínimas que contribuyeron a fijar iconográficamente el asunto. En pintura fue magníficamente trabajado por Giotto en la basílica superior de Asís, aunque debió ser bastante común en el arte umbrano o toscano, al menos desde mediados del doscientos, como lo prueban las tablas del Maestro de Lucca (Museo de Pistoia) o la más conocida de la Capilla Bardi en la florentina iglesia de Santa Croce<sup>1561</sup>.

En ambos casos, al fundador franciscano le acompaña el hermano León meditando sobre un texto piadoso. Su presencia se explicaría por la necesidad de un testigo que ratificara el acto sobrenatural y también para establecer un paralelo con los apóstoles que acompañaron al hijo de Dios durante la Oración en el Huerto. En cambio, a san Francisco, considerado *Alter Christus* y ferviente admirador de Jesús, le es revelado el significado salvífico de la predicación evangélica mediante la aparición de un serafín que alude a la pureza mesiánica del santo de Asís, cifrada en el “Eclesiástico” y el “Apocalipsis”. El primer bienaventurado de toda la historia cristiana recibiría en su piel la imposición de las llagas infringidas sobre el Redentor durante la crucifixión, participando así de sus tormentos físicos y morales mientras conduce a la Iglesia a la Tercera o Última Edad del Espíritu Santo. Este signo inapelable de unión con Cristo recordaba inapelablemente el misterio de la Resurrección a la par que fortalecía la eficacia salvadora de la fe.

La pieza estudiada, de reducido formato, se exhibe actualmente para el público general en el Museo de la Catedral de Lima y representa la estigmatización de san Francisco. Por cuestiones estilísticas se relacionaría con la labor de algún maestro criollo, cuya producción podría tal vez datarse en la segunda mitad del setecientos, coincidiendo con la generación de seguidores que siguieron la personal estela impuesta en la capital virreinal por Cristóbal Lozano. Compositivamente hablando nos hallamos

---

<sup>1561</sup> BERMEJO VEGA, Virgilio: “La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. “Il Poverello” de Asís en la entalladura del siglo XV”, en *VI Semana de Estudios Medievales*. La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1996, pp. 283-299.



ante una construcción asimétrica dividida por cuatro planos en profundidad, que recoge primeramente en el sector inferior la calavera frente a un crucifijo en escorzo. El cráneo manifiesta la renuncia a los bienes terrenales, rescatando el antiguo espíritu cristiano, basado en los valores de pobreza y caridad, que solía promoverse en Lima ilustrada. Por otro lado, Jesús en la cruz parece recrear un trasunto a pequeña escala del “Porovello”, quien como él sufrirá en cuerpo y alma con las heridas del martirio.

San Francisco adopta la forma de una presencia monumental recortada sobre un paisaje agreste en perspectiva, simulando el retiro en el monte Alvernia. El artífice capta el momento en que un serafín, presente en el ángulo superior izquierdo dentro de una atmósfera dorada, transmite al santo los estigmas. Éste, cuyo rostro en trance queda enmarcado por un nimbo dorado en formato circular, siente la presencia divina en su interior y cae despedido hacia atrás en un pronunciado arqueamiento que origina, junto al juego lumínico dirigido, una impresión convincente de milagro y visión. Como en toda obra barroca el repertorio enteramente codificado de afectada gestualidad evidencia la retórica teatral del conjunto al mismo tiempo que eleva la tensión y violencia sufrida por el visionario.

Su torso y piernas generan una diagonal ascendente hacia la diestra, contrapuesta a la creada por el brazo derecho que unifica el plano terrestre con el celestial mediante el palpable esfuerzo por alcanzar la aparición angélica, de la que aún no se ha percatado su acompañante concentrado en la oración. El rostro alargado presenta rasgos serenos, con los ojos grandes, la nariz recta, pómulos salientes y boca entreabierta. Por el contrario, los rasgos anatómicos quedan envueltos a excepción de los pies desnudos en el grueso hábito franciscano, anudado a la cintura con una sencilla cuerda de tres nudos, símbolo de los tres votos de pobreza, castidad y obediencia, que constituye un drapeado orgánico de amplios ritmos cuya caída se pronuncia a la altura de las rodillas, permitiendo intuir los volúmenes del tren inferior. A la dinámica compositiva se añade un manejo del colorido limitado a gamas oscuras de marrones, amarillos y verdes, propio de la escuela limeña del siglo XVIII aunque reinterpretado bajo la claridad tonal del Rococó, que alcanzará su máximo apogeo en la dos últimas décadas de la centuria.

## EL BUEN PASTOR

Anónimo

Óleo sobre tela, 115 cm x 88 cm

Escuela Cuzqueña, c. 1750-1780

Museo de Arte de Lima





La iconografía cristiana, entendida como la representación de imágenes con un significado, comienza en una época tardía. Así pues, durante los primeros tiempos del cristianismo fue frecuente la apropiación simbólica de asuntos emanados de la tradición grecorromana inmediatamente anterior, otorgándoles un nuevo significado al establecerse diversos paralelismos espirituales y conceptuales. El “Buen Pastor”, trabajado por vez primera durante el siglo III en las Catacumbas de Santa Domitila e inspirado en el Evangelio de san Juan, resulta un ejemplo sintomático de cómo las formas existentes en el arte pagano fueron reajustadas en época paleocristiana para comunicar y encarnar una fe en proceso de renovación. El tema, en sus múltiples interpretaciones, se trata de un símbolo pastoral de Cristo, en el que éste adopta, a la vez, el doble significado de cordero y pastor<sup>1562</sup>. En el medievo desapareció, para volver a cultivarse con fortaleza en los siglos XVI y XVII, destacando las versiones murillescas del Niño Dios pastor, en las que el excelente maestro sevillano supo plasmar una trasposición a lo divino de la vida doméstica contemporánea, alcanzando cotas excepcionales en la definición del encanto y atractivo que emanaba de la presencia infantil, hecho que parece anteceder una sensibilidad eminentemente dieciochesca interesada en los detalles agradables<sup>1563</sup>.

El prototipo solía mostrar una figuración juvenil del Mesías, de pie y portando sobre sus hombros una oveja, aludiendo al alma humana que Jesús salva de la muerte. Esta suerte de moscóforo griego se transformó en el ámbito romano en un signo moral, aludiendo al amor de Jesucristo hacia los hombres, de ahí que con el paso de los siglos acabara consolidándose aunque siempre renovado, en el contexto postridentino, mediante la actualización de la solución primigenia. Concretamente, en la pintura de mediano formato que nos ocupa, custodiada en el Museo de Arte de Lima, nuestro anónimo autor, posiblemente surandino por los caracteres estilísticos, vira hacia una interpretación de evidente impronta personal adaptada a los condicionantes locales. En efecto, el artífice enfrenta la ejecución del lienzo maximizando su contenido martiriológico y expresando la divina condición del Salvador, aunque sin descuidar el componente pastoril, presente en el ambiente paisajístico de corte bucólico empleado como fondo de la escena, referenciando el Paraíso prometido.

---

<sup>1562</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, t. II. Barcelona, Serbal, 1996, pp. 37-39.

<sup>1563</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 36, 2008, p. 13.

La composición, distribuida en tres planos de ingenua perspectiva espacial, muestra con una marcada profundidad conceptual uno de los grandes dilemas del arte cristiano occidental, esto es, traducir pictóricamente el afrentoso martirio de Dios encarnado. En esta tensión, el mundo germánico impregnó desde la Baja Edad Media a la imagen de un fuerte dramatismo, tendencia que debió alcanzar, como podemos observar, a ciertos puntos del virreinato peruano por medio de grabados flamencos y alemanes, importados vía España. Dicho expresionismo, coincidente en parte con arrolladores capítulos de la cosmogonía americana y con la misma consideración de los naturales hacia las divinidades prehispánicas, se manifiesta vivamente en la figura principal de Cristo, hombre doliente y lacerado que transmite sufrimiento al mostrar las llagas de la crucifixión. El conjunto parece tomarse de un grabado de Cornellius Gale, según original de Abraham van Diepenbeeck, relacionándose con el Buen Pastor y los cuatro evangelistas en el transepto de la Catedral de Cuzco (Basilio de Santa Cruz, 1693) y especialmente una misma versión atribuida a Marcos Ribera (1660) en el testero del templo<sup>1564</sup>

Las luces artificiales acentúan el tratamiento severo y apurado de la anatomía, derivando en un ejemplar de fuerte impacto emotivo en el cual ni los visibles tormentos de la Pasión ni la posición inestable del cuerpo le hacen perder dignidad, más bien fortalece el deseo de redimirse con un dominio total de la situación, propiciando un decidido avance y confiriéndole a la acción un significado trascendente: cumplir los designios del Padre y culminar la misión salvífica. De este modo lo vemos afrontar con paso seguro y confiado, plenamente consciente, su trágico destino.

Tal vez, el sector que pudo suponer un mayor esfuerzo artístico fuese el cráneo coronado con punzantes espinas. Sobre el rostro pálido y de impronta realista resbalan temerosos hilos de sangre que continúan hasta el pecho, frenándose en su caída y atemperando notablemente el patetismo. En cualquier caso, las facciones anchas, en rostro ovalado enmarcado por una larga cabellera desplomada sobre los hombros, se componen de unas cejas finas, nariz aguileña, pómulos ligeramente hundidos, ojos almendrados, espesa barba bífida y boca entreabierta, de la que parece proyectarse el eco de un hondo suspiro. Todo lo dicho sumado al recurso de la mirada dirigida al espectador, fortalece, sin duda, la claridad doctrinal buscada por el artista, cumpliendo

---

<sup>1564</sup> KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: *La Colección Petrus...*, op. cit., pp. 187-191.

así, al mismo tiempo, con las refinadas exigencias clientelares de su entorno más próximo. Así pues, los resultados expresivos debieron indagar en las emociones y mover la voluntad del fiel.

El perizoma, compuesto por duros pliegues, potencia el sentido de pesadez y de masa, respaldando el decoro impulsado tras el Concilio de Trento que debían compartir las representaciones cristológicas, problemática fraguada incluso en la tratadística de la Edad Moderna. El sector superior izquierdo contiene unas cabezas de *putti* en actitudes delicadamente abstraídas e introducidas en un resplandeciente rompimiento de gloria, destacando entre ellas aquella detenida en la mirada elevada con gesto premonitorio hacia las alturas, que encuentra su correlato en el nimbo sobre la cabeza del Señor, delatando la *prolepsis* o anticipación del futuro martirio. Atento a su tarea, porta al cordero descarriado que mira hacia el lado contrario, reintegrándolo en un rebaño presente en la res que pasta a sus espaldas para que no quepan dudas sobre su condición pastoril.

## LA HUIDA A EGIPTO

Atribuido a Joaquín Urreta

Escuela limeña, 1767

Museo del Convento de Los Descalzos



Según las Sagradas Escrituras, una vez producida la Adoración de los Magos, un ángel advierte a san José en sueños de que Herodes busca al niño, exigiéndole un traslado a Egipto para evitar su posible asesinato: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga” (Mt. 2, 13)<sup>1565</sup>. La escena, que solo es narrada en san Mateo, fue enriquecida con varios episodios ocurridos durante el periplo, extraídos de los apócrifos de la Natividad, como por ejemplo la curiosa historia de la palmera, desarrollada en el Pseudo Mateo (s. VI), el milagro del trigo, el ataque de los bandidos, el dragón domesticado, la caída de los ídolos en Hermópolis o el alto en el camino, tema iconográfico de la pintura presentada.

En el mundo artístico, este asunto comenzó a proliferar a partir del siglo VI, presentándose a la Virgen con el Niño y san José que conduce el asno mientras, en ocasiones, se hace acompañar de un ángel guía, asociándose con la llegada a Hermópolis. A finales del medievo fue ganando mayor protagonismo el paisaje, trabajado de manera convencional en el ámbito flamenco, hasta llegar a los siglos del Renacimiento en que la plasmación de este relato adquirirá mayor nobleza tras el Concilio de Trento, siendo un motivo sumamente atractivo para el catolicismo en las centurias venideras al dotar a María de destacado protagonismo, exaltando su figura ante el ataque protestante. Así mismo, este viaje de la Sagrada Familia no mostraba la gloria de Dios sino su costado humano, transitando por caminos de escenarios reconocibles.

Mediante una estampa tradicional del peregrinaje los fieles se identificaban compasivamente tanto con la futura pasión del Señor, quien comparte con los hombres su destino, como con los padecimientos de un infante que necesitaba consuelo y protección, dándose así forma a un espacio plástico donde convergen las dos naturalezas de Cristo. Dentro de una religión humanizada, el asunto infunde en el espectador el recuerdo de tres individuos que buscaban protección en tierras lejanas. Por otro lado, María y su hijo suelen trasladarse a lomos de un burro, bestia humilde por excelencia y animal de los pobres. Mientras que el caballo poseía fines bélicos, el burro se utilizaba en actividades inofensivas, simbolizaba la paz, aludía a la Entrada en Jerusalén partiendo de la profecía mesiánica y era una de las formas de aclamar a los reyes. Finalmente, la elección de Egipto como lugar de refugio ratifica la larga relación entre

---

<sup>1565</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, op. cit., pp. 132-133; p. 132.

el pueblo escogido y el imperio faraónico, prefigurado con frecuencia en el Antiguo Testamento: Abraham busca allí comida; José, hijo de Jacob, se convierte en consejero del faraón y Moisés inicia en esta nación la búsqueda de la Tierra Prometida.

El óleo de gran formato aquí discutido integra la extensa colección pictórica del convento de los Descalzos, resultando un buen ejemplo de como el tema fue tratado en América, lugar donde debió difundirse inicialmente en forma de grabados, partiendo del modelo ejecutado por Jean Baptiste Barbé (c. 1598) aunque reinterpretado bajo los diferentes parámetros de cada centro cultural, desde México a los talleres del Alto Perú (Fig. 22). En nuestro caso se trata de una composición atribuida al pincel de Joaquín Urreta, cuya producción se circunscribe a Lima en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo en el tiempo con quienes continuaron la estela de Cristóbal Lozano. El setecientos borbónico vivió un renacer bajo la influencia ecléctica del gran *portrait* de gala francés y la persistencia de los prestigiosos modelos religiosos del Siglo de Oro español.



Fig. 22. *La Huida a Egipto*, Jean Baptiste Barbé, c. 1598,  
Biblioteca Nacional de España

Hubo así un deseo de imitar los ejemplares de Zurbarán y su taller, en versiones académicamente correctas y cercanas a los originales, faltando naturalmente la



concentración psicológica, pero incluyendo interesantes añadidos. En este sentido, se remite con maestría al lienzo del Museo de Ashmolean (Oxford), dependiente de dos ejemplares, al parecer autógrafos, localizados en Besançon y Seattle, donde también se aboga por un paisaje de rasgos flamencos pero agregando la escena apócrifa de la caída de los ídolos, importante para el contexto ideológico americano (Fig. 23). El lenguaje plástico del gran maestro de Fuentes de Cantos se adaptaría por cuenta propia y su veta figurativa desbordaría en una amplia producción de seguidores e imitadores. Las constantes importaciones, entre otros muchos componentes, contribuyeron notablemente a la construcción de un ideario estético que recreaba su nervio espiritual conjugado con el envoltorio tenebrista como técnica artística.



Fig. 23. *La Huida a Egipto*, Francisco de Zurbarán, finales de 1630, Seattle Art Museum

La disposición representativa, adecuada a la pedagogía de la sencillez mostrada en los santos personajes, se organiza en un centro de interés que es la visualización de las figuraciones sagradas, tomadas directamente del natural, caminando por un terreno pedregoso. Situados en primer plano, ocupan toda la superficie disponible en el soporte para potenciar el efecto devocional mientras que el detalle geográfico descrito en la narración bíblica se limita a un fondo austero y restringido que cubre el tercio superior derecho con nubosidades oscuras. El modo de trabajo asume el claroscuro, organizándose la imagen como un auténtico teatro viviente dependiente de un foco

lumínico inverosímil, de procedencia artificial, que fortalece de un modo escenográfico la atención sobre los elementos principales. Estos recursos iban destinados a provocar un engaño sensorial, de verosimilitud física y presencia real, para conmocionar durante el ejercicio devocional.

Nuestro artífice alcanza con oficio llamativos resultados en el dibujo delimitante, los volúmenes monumentales, la sobriedad cromática y la gestualidad, de honesta y contenida espiritualidad en sintonía con la tensión del decoro religioso vigente en el primer tercio del seiscientos hispalense. La Virgen ofrece una auténtica mirada devocional y presenta al pequeño Jesús que gravemente interpela al espectador, como consciente de su labor sacrificial aún en la tierna infancia. Urreta se decanta por un semblante de rictus melancólico, de diseño circular donde presenta una frente ancha, cejas enarcadas, boca menuda, ojos oscuros y un mentón levemente pronunciado con hoyuelo. La corredentora presenta la tez clara y tersa de las jóvenes doncellas, renunciando a expresiones extremas y reproduciendo una fisonomía similar a la de su hijo, excepto por el cuello cilíndrico, la nariz aguileña y las mejillas sonrojadas. El sombrero, que parece aislarla del sol implacable, se combina con unas prendas holgadas de orgánico drapeado descubriendo el modelado sintético de los finos dedos a los que acude afectuosamente el Mesías. Ciertamente se hace hincapié en su papel de madre amorosa o *Mater Amabilis* creando un conjunto entrañable que permanece además elevado a ras de suelo para reforzar su importancia.

Respecto a san José, es presentado como un atractivo varón de mediana edad, pelo castaño y abundante barba que se sitúa hacia la derecha haciendo de contrapunto compositivo. Girado en dirección a su esposa parecemos oír el eco de unas palabras alentadoras al mismo tiempo que apoya el peso del cuerpo sobre un improvisado cayado en forma de vara, presentando los pies desnudos en señal de humildad que recuerdan a los de un venerable peregrino. La pericia del pintor puede rastrearse en el lenguaje gestual y en las diferentes poses trabajadas de manera individualizada. Igualmente, es necesario detenerse en el tratamiento de la indumentaria josefina, la cual está aderezada con pliegues ondulantes que la dotan de un gran realismo. Para finalizar, la paleta cromática, poco variada pero luminosa, se centra sobre todo en los azules del manto y en la túnica rosa que rodean a María, contrastando radicalmente con la vestimenta marrón del padre putativo.



## VISIÓN DE SAN IGNACIO DE LOYOLA

Anónimo

Óleo sobre lienzo

Escuela cuzqueña, siglo XVIII

Museo de la Catedral de Lima



San Ignacio de Loyola (1491-1556), líder religioso durante la Contrarreforma y fundador de La Compañía de Jesús, inició su carrera en el ejército al servicio del duque de Nájera. En mayo de 1521, a los treinta años de edad, fue herido en la defensa de Navarra contra los franceses, hecho determinante con posterioridad porque durante su convalecencia comenzó la lectura de libros sagrados que le llevaron a profundizar en los misterios de la fe católica. Se propuso entonces peregrinar a Jerusalén, pasando por Roma, Monserrat y Manresa, donde comenzó a redactar sus “Ejercicios Espirituales”, volumen publicado en 1548 que ejerció una influencia decisiva en el desarrollo durante los siglos del Barroco de una espiritualidad entendida como herramienta de discernimiento. A su vuelta de Tierra Santa inició en Barcelona un nuevo camino de formación intelectual y sacerdotal que simultaneó con un servicio de evangelización, empleando los elementos metodológicos extraídos de su propia experiencia. No obstante, los problemas con la Inquisición le obligaron a trasladarse a París, ciudad en la que junto con otros compañeros universitarios, pronunció un voto de pobreza e inició los primeros pasos de la futura Compañía (1534).

Tras ver truncada la posibilidad de peregrinar a Jerusalén, optó por ponerse a disposición del Papa Paolo III, quien le nombró sacerdote en 1538. Desde entonces, y coincidiendo con la fundación de un nuevo instituto, dedicado a la defensa y propagación del dogma como misión eclesial en los frentes más duros de aquel momento (Trento, Alemania, América, Extremo Oriente y África), alcanzó la estabilidad perseguida hasta entonces al ser nombrado general de la Compañía de Jesús y alimentar la unidad entre los miembros de una comunidad concebida para la movilidad misionera. Tras su muerte, fue beatificado por Gregorio XV (1609) y canonizado, juntamente con san Francisco Javier, por Gregorio XV en 1622<sup>1566</sup>. Esta breve semblanza biográfica nos define el perfil de una de las grandes figuras del humanismo europeo del Quinientos y del cristianismo occidental de la Edad Moderna, un hombre entre dos épocas y en diversas medidas protagonista activo del discurrir teológico y cultural contemporáneos.

Para preparar su subida a los altares los Jesuitas emprendieron una intensa campaña propagandística que diese a conocer al público los instantes vitales más notables, incluidos una selección de los hechos milagrosos. Pedro de Ribadeneira,

---

<sup>1566</sup> LEONARDI, Claudio, RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella: *Diccionario de los santos*, vol. I. Madrid, San Pablo, 2000, pp. 1055-1067.

discípulo del caballero vascongado y autor de “La vida de san Ignacio de Loyola” (1583), que obtuvo numerosas ediciones, acabaría encargándose de conformar aquellos prototipos iconográficos más significativos. En efecto, mandó grabar en Amberes una serie de catorce estampas, ejecutadas bajo la dirección de los hermanos Cornelis y Theodorus Galle, y editadas por la famosa oficina de Baltasar Moretus (1610). Los hábiles grabadores Adriaan y Jan Collaert y Karel van Mallery, tomaron como modelo un ciclo de dieciséis lienzos que el propio Ribadeneira había pedido efectuar al pintor Juan de Mesa (1600) para una galería del Colegio Imperial de Madrid. Anteriormente al conjunto amberino se publicó en Roma el año de 1609 un libro encuadernado con ochenta láminas, realizadas probablemente por Jean Baptiste Barbé según dibujos originales de Rubens, en el que se inspiraron preferentemente los artistas para exaltar su memoria<sup>1567</sup>.

Los ciclos pictóricos, más o menos completos, fueron numerosos en todo el territorio hispánico, es decir, en la metrópoli y en los virreinos transoceánicos. Así por ejemplo podemos constatar que Ignacio Raeth, discípulo de Daniel Seghers, compuso hasta treinta y seis cuadros, costeados por el confesor de la reina Mariana de Austria y luego cardenal Everad Nithard, para ser colocados en la iglesia del Noviciado de Madrid, y que Juan de Valdés Leal hiciera lo propio para la Casa Profesa de Sevilla (1665). En suelo americano, como cabría esperar debido al afán emulador, los ejemplares se multiplicaron al calor de las noticias propagadas en las “*Epistolae Annuae*”, hecho testimoniado en San Pedro de Lima, cuya iglesia conserva hasta ocho lienzos atribuidos al citado Valdés Leal, y en la labor de célebres pinceles que ejercieron su influencia en la Nueva España como los de Miguel Cabrera (1755, Querétaro) y Cristóbal de Villalpando (1710, noviciado de San Francisco Javier de Tepozotlán)<sup>1568</sup>.

El óleo de gran formato aquí presentado, integrante de la valiosa pinacoteca catedralicia, tal vez atendió, aunque no podamos aseverarlo, a un encargo particular de mayor envergadura, actualmente fragmentado. Las características estilísticas del cuadro, francamente convencionales, apuntan de manera precisa a una personalidad artística desconocida que podría proceder de la escuela cuzqueña, remitiéndonos en principio a

---

<sup>1567</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal de Villalpando en Tepozotlán. Precisiones iconográficas”, *Ars Longa*, nº 5, 1994, pp. 53-60; 53.

<sup>1568</sup> *Ibíd.*, p. 54.

los años centrales del siglo XVIII. La composición goza de buen estado de conservación y muestra la Visión de Storta, un hecho acontecido a san Ignacio de camino a Roma junto con sus compañeros Fabro y Láinez para defender su proyecto ante el vicario de Dios. En concreto se representa el instante en que el santo se retira a orar y es testigo de la aparición del Redentor, quien le anuncia que en la ciudad del Tíber todo le sería favorable, escena que para los jesuitas significaba una especie de bautismo de la Compañía, ocupando en consecuencia un lugar privilegiado en los altares dedicados a su fundador. Este prototipo, en que el santo se arrodilla ante Jesús Nazareno, tuvo de modelo directo la estampa número diez de la “*Vita Beati Patris Ignatii*”, obra de Cornelis Galle, readaptada a un esquema compositivo fácilmente asumible en pro de una divulgación de la doctrina directa y eficaz de substrato contrarreformista. Aunque prevalece la intención primigenia, la libertad expresiva característica del arte hispanoamericano introduce algunos detalles diferentes, visibles en la simplificación del grupo central, en donde desaparece el espectacular rompimiento de gloria rematado por Dios Padre en el tercio superior, y en la gestualidad de san Ignacio, virando el aire turbado hacia una actitud menos afectada y de familiar acogida que otorga una nota de amabilidad al episodio.

En el primer plano de un paisaje onírico que actúa como fondo compositivo surge adelantado en actitud piadosa, delatando así su papel de servidor divino, el fundador de la orden jesuítica. Ese carácter sumiso hacia el Mesías se ve confirmado por la posición arrodillada, la vista dirigida a las alturas, y en el sencillo atuendo, compuesto por el típico hábito oscuro en señal de austeridad, según él mismo expuso en las primeras versiones de “Las Constituciones”. Si el vestido era un elemento más de la mortificación y rechazo de las vanidades, también formaba parte de la apariencia exterior lo que se incluía dentro de las llamadas “reglas de la modestia”, donde se legislaba sobre el andar, el hablar, y especialmente el lenguaje gestual cotidiano, solicitándose, como en la pieza mostrada, moderación y naturalidad.

El empleo del negro estimula el ánimo del espectador, porque al envolverse la anatomía en una masa oscura amorfa e impenetrable, que contrasta con una paleta cromática en general brillante, nuestro autor focaliza el interés en el luminoso y juvenil semblante. San Ignacio ostenta sobre la cabeza, tendente al óvalo, un nimbo luminoso apenas perceptible. Por otro lado, la tipología física parece ser la establecida por Alonso Sánchez Coello en un retrato ejecutado a partir de su máscara mortuoria, es decir, con

frente ancha, ojos hundidos, cejas finas y nariz alta y combada. Unos labios carnosos y la barba que cubre el mentón redondeado completan el rictus. Más que la manifestación exterior de un hecho real, el artista recrea una teofanía sobrenatural que tiene lugar en el interior del alma, evocando uno de los principios de la composición de lugar.

En la sección superior izquierda, flotando sobre una plataforma nubosa, Jesucristo avanza con paso decidido hacia el sacerdote vasco portando la cruz mientras demuestra el apurado trance de la Pasión con ojos entornados cargados de melancolía y hondura espiritual aunque sin perder la dignidad. Ciertamente, se insiste en una traducción bella con matices de referencia clásica, que prescinde de los excesos sangrientos, mostrando unas carnaciones limpias, solamente salpicadas con temerosas llagas, leves señales de la crucifixión. Recortado sobre una atmósfera circular de tonalidades áureas, el hijo de Dios, ataviado con túnica azul y manto rojo sobre los hombros, apunta sin derivar en la frivolidad hacia el Resucitado, descubriendo al mismo tiempo el inmenso premio del voluntario sacrificio.

## NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

Anónimo

Óleo sobre lienzo, 106 cm x 73 cm

Escuela Cuzqueña, siglo XVIII

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú





La advocación de la Virgen del Carmen o Nuestra Señora del Monte Carmelo es una de las devociones marianas más representativas de América y de las tierras del sur andino, como madre, mediadora en el trance de la muerte, símbolo de defensa contra invasiones y patrona del proceso emancipador. Su denominación procede de la cadena montañosa ubicada en Galilea donde misionó el profeta Elías, lugar emblemático para las Sagradas Escrituras y la literatura mística, que hacía del ascenso una de sus claves espirituales. Según la tradición, habría sido allí donde se fundó de la Orden del Carmen, institución conformada por un grupo heterogéneo de peregrinos y excruzados procedentes de la vieja Europa, decididos a experimentar la vida eremítica. La sistematización de su actividad piadosa, que confirió a los hermanos una identidad propia, fue concretada en la regla redactada entre finales del siglo XII y comienzos de la centuria siguiente por el santo patriarca Alberto, ordenando la construcción de un pequeño oratorio donde habrían de reunirse los monjes diariamente para oír la santa misa y rezar las horas canónicas<sup>1569</sup>.

En este sentido, la congregación se orientaba hacia la búsqueda de la perfección evangélica en soledad contemplativa, oración y lectura de la palabra divina, dentro de un ambiente dominado por la sencillez, pobreza y trabajo, alcanzando un carisma específico dentro del heterogéneo grupo de los grupos mendicantes. Así, tras superar unos comienzos titubeantes y polémicos, debido especialmente a la imposibilidad de probar que tuvieran un fundador jurídico oficial como san Francisco de Asís o santo Domingo de Guzmán, el Papa Bonifacio VIII suprimió en 1298 las restricciones que sobre ellos pesaban desde el Concilio II de Lyon (1274), equiparándoles además a franciscanos y dominicos, determinación decisiva para explicar su rápida expansión durante la Baja Edad Media, primero en San Juan de Acre, fortaleza de cristianos, y más tarde en Chipre, Sicilia, Malta, Francia, Italia e Inglaterra<sup>1570</sup>.

Si bien en los inicios su nombre no derivó en un motivo particular, desde el Trecentos los escritores asociaron los términos de María y Monte Carmelo, al tiempo que comenzó a configurarse un *corpus* legendario. Componían principalmente este conjunto de relatos los testimonios visionarios de san Simón Stock, Prior General, y el

---

<sup>1569</sup> MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael: “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pp. 771-790 y AA.VV.: *Virgenes Sur Andinas. María, Territorio y protección*, cat. exp. Chile, PUC, 2014, pp. 40-49.

<sup>1570</sup> MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael: “La advocación del...”, *op. cit.*, p. 773 e *Ibíd.*, p. 40.

Papa Juan XIII, quienes definieron la iconografía que permanece en la actualidad, identificada por el hábito carmelita, la entrega del escapulario a sus fieles y el poder de liberar las ánimas del Purgatorio, estado transitorio de las almas después de la muerte en purificación y expiación de sus pecados, necesario para vivenciar el feliz encuentro con el Creador en el orbe celestial. Así, alcanzados los siglos del Barroco, el culto a esta advocación se difundió rápidamente en ambas orillas del Atlántico, en especial a través de las cofradías fundadas por frailes agustinos, como signo de amor, y al mismo tiempo, de protección especial en los instantes finales. La tipología preferencial de *Eleúsa* nos viene a demostrar que siempre hubo interés en exaltar el aspecto humano de la maternidad virginal de María en todas sus infinitas variaciones. Así se aprecia, por ejemplo, en la *Kyriotissa* de Nicosia que adelanta la que habría de ejecutar Juan de Valdés Leal para el monumental retablo del Carmen de Córdoba<sup>1571</sup>.

Bajo estas circunstancias se construyó un arquetipo reconocible, adoptando la forma de una aparición celestial en medio de un rompimiento de gloria, ataviada con corona real y portando al pequeño Jesús en brazos. En todas las plasmaciones pictóricas viste el hábito carmelita, compuesto por una túnica marrón y manto blanco o de tonos claros, con orlas y pasamanería doradas. Así mismo, en las imágenes virreinales sostiene su escapulario con el escudo de la orden, en actitud de entrega y compasión. Divisa que ofrece y dona a los santos de la Orden relacionados con ella presentados en estrecha comunicación con María, al modo de las sacras conversaciones de los pintores italianos del Renacimiento. Ciertamente, estos iconos tendentes a formatos reducidos, también aluden al hombre común y concretamente a los círculos femeninos monacales, constituyendo una orientación y un modelo ejemplarizante para todas aquellas que se vinculaban y beneficiaban de la cultura conventual imperante en la época<sup>1572</sup>.

En esta órbita cabría insertar el lienzo cuzqueño que presentamos, custodiado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y de autor desconocido. Los rasgos formales nos invitan a pensar en una fecha aproximada de ejecución coincidiendo con los años centrales del siglo XVIII, en pleno auge de expansión mercantilista hacia la capital peruana. Los personajes, siguiendo la estética barroca internacional, se distribuyen en dos niveles diferenciados, insertándose la corredentora en el sector superior, coincidiendo con el eje de simetría vertical. En los

---

<sup>1571</sup> *Ibíd.*, p. 784.

<sup>1572</sup> AA.VV.: *Virgenes Sur...*, *op. cit.*, pp. 44-47.



ángulos inferiores surge una pareja de santos, abstraídos ante la aparición sobrenatural en actitud de adoración, que ocupan los ángulos de una composición, cuyas líneas principales en diagonal ascendente dibujan precisamente una silueta triangular que acoge a las tres figuras.

La reina celestial aparece penetrada de una elevación espiritual, de pie y sostenida ingrávida sobre nubosidades oscuras. Según la visión de san Simón Stock, transporta a Jesús en medio de un resplandor rosáceo, incorporando como rasgos particulares un halo brillante que le circunda, como al redentor, el casquete craneal coronado. La cabeza femenina despejada y el semblante de joven doncella irradian poderosa calma, siendo todo un experimento de idealización, tanto en la factura como en la propia concepción. Ciertamente, la imagen respira un clasicismo pasado por el tamiz de la sensibilidad local, lográndose una interpretación amable e intimista, incluso aceptando el hieratismo presente en el icono, levemente superado mediante el giro de la cabeza y el gesto moderado con el que adelanta el brazo derecho, consistente en ofrecer el escapulario al padre putativo. Supone una combinación de valores temporales y espaciales, unificados en base a las experiencias del artífice.

Los volúmenes corporales apenas se intuyen, recordando en la rectitud de los paños y la planimetría general a labores lignarias. Los semblantes tienden al óvalo, destacando preferentemente el modelado de las cejas enarcadas, bocas menudas, tabiques nasales rectos, y tonos cálidos para resaltar los pómulos, otorgándole el artista a los suaves conjuntos faciales una notable depuración. No obstante, la Divina Madre evita establecer un vínculo emocional visible con Jesús, quien permanece un tanto aislado aun siendo sostenido con energía. Por otro lado, la técnica del sobredorado, tan característica de la plástica cuzqueña desde finales del siglo XVII, irradia delicadamente un fulgor sobre la superficie pictórica, reduciendo la intensidad de la paleta cromática. La acompañan, san José, con la vara florecida, patrón de la Buena Muerte que ayudaba a proyectar una imagen serena del trance agónico y san Agustín, doctor de la Iglesia Católica. Detrás de ambos se abre un paisaje imaginario resuelto con pigmentos azulados para potenciar la sensación de perspectiva, impulsando la mirada del espectador hacia una suerte de paraíso terrenal.

## SAN ANTONIO ABAD

Firmado al revés por Cárdenas

Óleo sobre lienzo

Escuela Cuzqueña, siglo XVIII

Museo Pedro de Osma



La figura de San Antonio Abad (251-356), anacoreta también conocido como san Antonio el Grande, san Antonio El Ermitaño y más popularmente como san Antón, encarnaba el principal modelo de santidad aceptado en la primitiva iglesia oriental. Por tanto, llegó a ocupar un puesto elevado en la tradición piadosa del pueblo cristiano, siendo fuente de inspiración para numerosos artistas y representado en las artes plásticas de una manera entrañable tomando de referencia los escritos hagiográficos de san Atanasio, obispo de Alejandría, elaborados a mediados del siglo IV y posteriormente traducidos del griego al latín por Evagrio de Antioquía, además de episodios concretos contenidos en la “Leyenda Dorada”<sup>1573</sup>.

Las lecturas y predicaciones sobre este ilustre personaje fue constante con el paso de los siglos y debido al éxito alcanzado en la pintura, aquella vida consumida en el desierto se fue extendiendo y diversificando en múltiples e insospechados aspectos de devoción para los fieles. En el caso que nos ocupa la Iglesia en su afán de consolidar una iconografía piadosa que trasladara al cristiano los mayores ejemplos de conducta para su imitación se centró en desarrollar el episodio concreto de “Las Tentaciones” utilizando las dos fuentes mencionadas en el párrafo anterior. Hay algunos antecedentes en la Edad Media europea de imágenes sobre san Antón, especialmente en miniaturas, pero es en torno a 1500 cuando fueron efectuados famosos cuadros como el tríptico de El Bosco (1505), conservado en el Museo de Arte Antiguo de Lisboa, donde se narran los tormentos mentales y espirituales que padeció.

Otro ejemplar notable que incluye el acoso de las mujeres lascivas lo constituye la pieza de Patinir y Metsys (Madrid, Museo del Prado), inspirada en los grabados que ilustraban “La Nave de las Locas” de Badius Ascensius. Igualmente, el maltrato que sufre a manos de una multitud de demonios fue el preferido en Centroeuropa, pues ofrecía la posibilidad de crear un amplio repertorio de seres fantásticos. En este sentido, la magnífica estampa de Martín Schongauer puede considerarse el punto de partida de varias composiciones, por ejemplo, la de Grünewald (1512-1516, Colmar, Museo de Unterlinden)<sup>1574</sup>. Igualmente, dejando de lado el estado de crisis espiritual, localizamos otra pareja de fragmentos vitales más cordiales frecuentemente trabajados: la visita que realiza a san Pablo Ermitaño (Velázquez, 1642, Museo del Prado) y la aparición de Cristo y el reproche que el santo le hace por no acudir antes en su ayuda (Tintoretto,

---

<sup>1573</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de...*, op. cit., p. 30.

<sup>1574</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

1577, Venecia, Iglesia de San Trovaso; Ribera, 1644, colección particular mallorquina)<sup>1575</sup>.

Durante los siglos del Barroco el fenómeno del monacato, iniciado en Egipto en los últimos años del siglo III, conoció una auténtica eclosión visual ante la importancia que adquirió lo patético y sentimental en el imaginario colectivo. Ciertamente, estos “santos vivientes”, silenciosos y entregados a la meditación, ayuno y penitencia en unas durísimas condiciones, vivían, mediante un aislamiento voluntario, la posibilidad de contemplar directamente a Dios. El ansia de santidad, antaño alcanzado a través del martirio físico, podía también adquirirse renunciando a la propia vida y los placeres mundanos<sup>1576</sup>. No obstante, en las artes, la expresión de la experiencia mística dejaría de ser un difícil ejercicio de heroísmo y conquista interior para transformarse progresivamente en un don divino gratuito entregado a individuos extraordinarios en quienes, partiendo de una alternativa clasicista, el patetismo está perfectamente racionalizado.

Esta línea, en la que desaparece toda tensión y violencia emocional, alcanzaría a un sector de la producción andina dieciochesca, procurando una vuelta a un pietismo de carácter más amable según el tipo de piedad ilustrada promovida contemporáneamente en una sociedad partícipe de nuevas inquietudes debidas al proceso secularizador. En dichas circunstancias renovadoras del “arte sacra”, coincidente con el surgimiento de las escuelas pictóricas peruanas, podríamos insertar el óleo que a continuación presentamos. Se trata de un lienzo en gran formato, datado en el siglo XVIII y adscrito estilísticamente a la escuela cuzqueña. Está firmado en el reverso por un maestro apellidado Cárdenas, tal vez a falta de noticias concluyentes, un criollo dueño de algún taller instalado en la antigua capital incaica, permaneciendo en la actualidad custodiado en el Museo Pedro de Osma. El cuadro que discutimos es un ejemplo de cómo el tema fue tratado en América, lugar donde se difundió en forma de láminas amberinas ejecutadas por Jerónimo Wierix en el siglo XVI que pasarían por el tamiz de la sensibilidad local para generar sugerentes recreaciones.

---

<sup>1575</sup> *Ibid.*, p. 31. Consúltense también el completo estudio: FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa: “San Antonio Abad, un santo antiguo pero muy actual”, en *El culto a los santos. Cofradías, devoción, fiestas y arte*. El Escorial, Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, pp. 677-690; 685-687.

<sup>1576</sup> *Ibid.*, pp. 678-679.

La composición se desarrolla mediante tres sectores resueltos en ordenada perspectiva. Adelantándose al resto de elementos surge, en primer lugar, la impactante presencia de san Antonio Abad, quien acompañado de un cerdo incorpora recortado a sus espaldas un paisaje boscoso de bucólica belleza, tonos fríos y celaje nuboso de atmósfera áurea propio del amanecer. Actúa como fondo de la escena, recordando su retiro lejos de la civilización a la par que revela la preocupación del artífice por construir, dentro de una acentuada artificiosidad, un conjunto caracterizado por una calidad homogénea. El espacio pictórico prescinde de complejos escenarios aunque no está exento de pretensiones ilusionistas, articulándose diestramente a través de una sucesión de planos. Los monumentales volúmenes de las figuras son tratados con sutilezas abogándose por un resultado claramente legible, esto es centrando el interés del espectador en el santo anacoreta sin posibilidad de desviar su atención en detalles superfluos. La delicada ejecución tiende a reafirmar la autonomía y polarización de la corriente cuzqueña frente a la limeña, incorporando junto a sus convencionalismos tradicionales algunos recuerdos aislados de tiempos pretéritos.

Notable por su dibujo y el esmerado trabajo en los detalles de venas y tendones presentes en manos y pies, recursos expresivos usados para impactar los sentidos. El icono de san Antonio, resaltado con iluminación artificial de recuerdo claroscuro, despliega una elegante estilización, girándose para mitigar la sensación de severidad. Se insiste en un lenguaje esquemático que busca focalizar precisamente el interés del fiel en los pies desnudos, manos de huesudas falanges y rostro grave, captado en la atenta lectura de la palabra evangélica. Estos detalles generan una marcada sensación de hondura espiritual que persigue suscitar una viva devoción en el cliente, quien sin duda reconocería fácilmente al efigiado por los atributos que lo secundan.

Éstos no derivan de su leyenda sino del papel que ejerce como sanador contra los males contagiosos por los que se le invoca. El más característico es el cerdo, cuya grasa era un remedio eficaz contra el ergotismo, enfermedad provocada por el cornezuelo de centeno, aunque también se le ha relacionado con el diablo, simbolizando la victoria del santo contra las tentaciones. El libro que lee atentamente significa que, aún sin estudiar, conocía las Sagradas Escrituras por revelación divina. Por último el cayado crucífero en forma de tau, producto de su origen egipcio, es el arma de Dios

contra los demonios<sup>1577</sup>. Sigue el prototipo de venerable anciano encorvado pero repleto de fortaleza, vistiendo una capa oscura, rematada por un capuchón de color negro y trabajada con ornamentación plana y sobredorada bajo la técnica del “brocateado”, cuyo contrapunto lo hallamos en el haz que enmarca el casquete craneal, el cual recoge unas facciones realistas compuestas de una frente surcada de arrugas, ojos entornados, cejas canosas enarcadas, nariz aguileña y poblada barba que cubre los labios. El atavío lo completa una túnica marrón de profundos pliegues que aun envolviendo gran parte de la anatomía sugiere la potencia muscular de la pierna izquierda, flexionada y componiendo una leve curvatura.

---

<sup>1577</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de...*, op. cit., pp. 30-31.

## LA ORACIÓN EN EL HUERTO

Anónimo

Óleo sobre tela, 159,5 cm x 75 cm

Huamanga, c. 1770-1810

Museo de Arte de Lima



Fue durante el bajo medievo cuando la identificación con la humanidad del Señor llegó a su punto culminante, consolidándose en consecuencia la devoción a la Pasión dentro de la religiosidad popular e intelectual. El apogeo de las peregrinaciones a Tierra Santa y la proliferación de narraciones sobre la vida de Jesús marcaron un verdadero interés por comprender el verdadero sufrimiento del Redentor e identificarse con él. Todo el aparato teológico, justificador del culto a la humanidad de Cristo como modelo idóneo para lograr la salvación, estuvo respaldado en mayor o menor medida por una serie de manifestaciones que tuvieron impacto en los fieles: la predicación de sermones en Semana Santa, el aumento de la literatura mística, el nacimiento de cofradías penitenciales y la nueva forma de representar el arte pasional<sup>1578</sup>.

Así pues, el hombre ya no debía su redención al sacrificio del hijo de Dios, sino que necesitaba participar activamente de su sufrimiento y, por ende, erigirse como imitador de su doctrina amorosa. Este cambio en la visión del hombre y en la manera de concebir la existencia conllevó que los fieles apostaran por relaciones más íntimas con la divinidad, aspecto que puede verse en las expresiones de fervor públicos y en el desarrollo de una espiritualidad de carácter privado. La posibilidad de contemplar los misterios bíblicos en formatos reducidos no desabasteció a las imágenes de carácter sagrado, sino que por el contrario las dotó de un poder especial que conllevó la teofanización de las mismas, situación vigente hasta la época postridentina<sup>1579</sup>.

Para entonces tanto en el Viejo Mundo como en el Nuevo los predicadores comprendieron la utilidad de las pinturas para que la doctrina tuviese un alcance general, especialmente en el ámbito misional, conjugándose con la palabra escrita. Efectivamente, también el martirio de Cristo fue uno de los temas preferidos en las letras debido a la enorme carga emocional del tópico. En este sentido, la obra artística cumplía con los objetivos de mover la voluntad y persuadir a los fieles escenificando fragmentos y constituyendo un conveniente instrumento pedagógico que enmarcaba la liturgia. No debe desestimarse el importante papel de representación social que supuso para los comitentes y la franca competición que debió existir entre los artistas para contratar estos efectivos conjuntos, unificados, a veces, con alto contenido narrativo en forma de series.

---

<sup>1578</sup> VELANDIA ONOFRE, Darío: *Hacia una teología...*, op. cit., p. 357.

<sup>1579</sup> *Ibíd.*, p. 369.



Éste parece ser el caso del ejemplar aquí expuesto, en buen estado de conservación, e integrante originalmente de un conjunto mayor centrado en la Pasión del que se conservan tres óleos en el Museo de Arte de Lima. Seguramente todos fueron elaborados por un artífice huamangino entre finales del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente para cubrir el amplio espectro de necesidades piadosas en un contexto doméstico. En estudios recientes Irma Barriga Calle apuntó que la presencia en los dormitorios de la Oración en el Huerto, junto a otras iconografías, era aconsejada para inducir a la confianza en la misericordia divina, evitando renegar de la fe en los instantes finales. Igualmente, Erasmo recomendaba tenerla disponible como modelo de preparación para la muerte, respondiendo su adquisición a enraizados requerimientos que buscaban contribuir a aminorar el temor en una sociedad que mantenía, pese a la llegada de la Ilustración, actitudes tradicionales<sup>1580</sup>.

La historia de la agonía en Getsemaní muestra a Jesucristo librando la batalla definitiva contra el pecado, asumiendo obedientemente la voluntad del Padre, esto es, su cruento sacrificio para la remisión de los hombres. El momento es narrado por los evangelios sinópticos, aludiéndolo brevemente el Evangelio de san Juan que atestigua ya las dudas y el deseo de Jesús de librarse de la muerte. Lucas no precisa quien le acompaña, mientras que Mateo y Marcos afirman que de los doce apóstoles fueron apartados sus tres discípulos más allegados, es decir, Pedro, Santiago el Mayor y Juan, quienes cayeron en un profundo sueño, mientras Jesús, algo apartado, rezaba arrodillado<sup>1581</sup>. Normalmente, se tendió a unificar las discordancias de los textos, incluyendo a un ángel que bajó a reconfortar al Mesías: “Y se apartó de ellos como un tiro de piedra, y, arrodillado, oraba diciendo: «Padre, si quieres, aparta de mi este cáliz; pero que no se haga mi voluntad, sino la tuya». Y se le apareció un ángel del cielo, que lo confortaba. En medio de su angustia, oraba con más intensidad. Y le entró un sudor que caía hasta el suelo como si fueran gotas de sangre” (Lc. 22, 41-44).

La tensión espiritual de dicha situación se resume en la tela que presentamos, distribuida espacialmente mediante tres niveles en perspectiva. El primer plano, inserto en una pirámide ajustada, está enmarcado en un fondo boscoso y reúne al grupo compuesto por Cristo, abatido sobre un suelo pedregoso, y el mensajero divino recién descendido de las alturas, tal y como sugiere la atmósfera áurea que irrumpe y corta

---

<sup>1580</sup> BARRIGA CALLE, Irma: “Modernos e ilustrados: sensibilidad...,” *op. cit.*, pp. 443-444.

<sup>1581</sup> CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía...*, *op. cit.*, p. 157.

violentamente el celaje salpicado de nubosidades en penumbra, vaticinando la llegada del nuevo día. Jesús permanece con los estilizados dedos entrelazados, sin cruzar los pulgares, en actitud implorante y evitando establecer contacto visual con el cáliz que porta el ángel confortador en la izquierda. La cabeza ovalada y ostensiblemente inclinada genera, junto al resto del cuerpo arqueado, una línea diagonal ascendente que dinamiza y potencia el carácter devocional del episodio.

A ello contribuye igualmente la interpretación cargada de patetismo, presente en la boca entreabierta del Redentor, como reproduciendo las palabras del pasaje evangélico, y en las abundantes gotas de sangre que resbalan desde la frente y el cuello, salpicando ostensiblemente la túnica morada compuesta de quebrados surcos que permiten adivinar la potencia del volumen corpóreo. Por otro lado, las vestimentas del emisario celestial, quien adopta una posición inestable adelantando el pie izquierdo, dejan al descubierto unas carnaciones blandas e inmaculadas facciones. Detrás, claramente disminuidos jerárquicamente en relación con los dos personajes de mayor santidad, localizamos bajo una impronta realista y en un ambiente paradisíaco de recuerdo flamenco a los tres apóstoles dormidos.

El sector terrenal halla su correlato en el tercio superior, resuelto con dos ángeles dispuestos de medio cuerpo y en afectada gestualidad, testigos sobrenaturales del trascendental acontecimiento. Ambos presentan el mismo prototipo juvenil de espesas cabelleras rizadas hasta la altura de los hombros, cuellos cilíndricos, frente despejada, nariz recta, cejas finas, boca pequeña y ojos entornados. Sus rojas prendas parecen aludir al futuro derramamiento de sangre y humillación que comenzará tras la inminente traición de Judas. Así en definitiva, se recuerda la doble naturaleza, divina y carnal, del Señor, reducido a un hombre despojado de gloria y esplendor pero, no obstante, el auténtico salvador que ama y bendice a los hombres, ayudándoles a superar los momentos desoladores. En pocas palabras se traduce visualmente el precio de la salvación humana, es decir, un acto de misericordia que cumple, al tiempo, toda justicia.

PIEDAD

Anónimo

Escuela limeña, c. 1780-1810

Casa de Ejercicios Espirituales de Santa Rosa



El título de este cuadro es el que la tradición ha otorgado a todas las imágenes en las que el cuerpo inerte del crucificado descansa en el regazo de su madre, sentada a los pies de la cruz. Al grupo formado por ambos personajes se le puede agregar a san Juan y la Magdalena, en señal de reverencia y adoración. El tema nace en los conventos femeninos del valle del Rin durante el gótico, extendiéndose desde Alemania y Francia al resto de Europa y alcanzando en el contexto italiano e hispano típicas creaciones. Redunda en el concepto de piedad, cualidad virtuosa de abnegación y entrega al prójimo adoptado por el cristianismo en todos sus motivos luctuosos. Se vincula a la misericordia, uno de los fundamentos doctrinales esenciales del catolicismo aplicado al mismo Cristo en el ciclo que narra su descendimiento de la cruz, la entrega del cuerpo a María y, finalmente, su sepultura. El episodio se identifica con la Virgen, resumiendo en ella la lástima de todos los hombres por el cruento destino del hijo de Dios. Es fruto del culto popular y de una actitud mística que invita a meditar en el drama de la Pasión y la contemplación amorosa con un sentido realista.

El asunto no aparece recogido en los evangelios, ya que las Sagradas Escrituras y el apócrifo de Nicodemo narran cómo José de Arimatea dio sepultura al cuerpo de Cristo, pero no alude a las lamentaciones de su madre y seguidores, testigos del suceso a distancia. Su origen se halla en la literatura mística de referencia como la célebre loa de los sufrimientos de María atribuida al franciscano Jacopone de Todi, titulada *Stabat Mater*, pieza fundamental en los breviarios de la Pasión de las congregaciones de monjas, y otros escritos devocionales como las *Meditationes Vitae Christi*, atribuida a san Buenaventura, al anónimo PseudoBuenaventura, las “Meditaciones” de Enrique de Berg, las “Revelaciones” de santa Brígida de Suecia, el “*Planctus Mariae*” del cisterciense Ogiero de Locedio y la “Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine, donde se describen las emociones que la Virgen padece y su indescriptible dolor<sup>1582</sup>. Son varias las fuentes que inspiran esta iconografía: la “*proskynesis*” bizantina, las lamentaciones fúnebres proferidas junto al cadáver y el teatro sacro medieval cuya carga dramática se adecuaría perfectamente a las exigencias plásticas de esta representación, adoptando las figuras la misma distribución<sup>1583</sup>.

---

<sup>1582</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, 2015, pp. 1-17; p. 3.

<sup>1583</sup> *Ibíd.*, p. 4.

La pieza que discutimos aquí se trata de una versión limeña anónima, fechada a finales del siglo XVIII y custodiada en la Casa de Ejercicios Espirituales de Santa Rosa. Muestra a cuatro personajes principales, sobresaliendo en esquema piramidal el grupo de María y Jesús, este último yacente con los pies en el suelo, mientras la corredentora, sedente y en contraposto, se muestra serena pero llena de una emoción contenida que enmascara levemente el inmenso dolor. Ahoga un tenue sollozo exento de lágrimas, que aflora en un rostro de recuerdo clásico, compuesto de bellas facciones, dejando la piel tersa, y la boca menuda entreabierta, algo pequeña pero bien perfilada por sus carnosos labios. Su palidez manifiesta el estado anímico, refrendado en unos ojos vidriosos que no acaban de romper en llanto y miran abismados el cuerpo del Redentor, sostenido en una de sus rodillas. Su emotivo gesto se ayuda de expresivas cejas suavemente onduladas. Viste sobriamente con una túnica azul oscura que deja ver en mangas una sutil camisola blanca, se acompaña de un ampuloso manto rojo que sirve de respaldo al Señor, dando una nota de color y focalizando la concentración visual en su figura.

El tema sirve de disculpa para indagar en los retos que un estudio anatómico tiene para cualquier artista. Así, en el caso de Jesucristo no se opta por un hombre demacrado y endeble sino por un joven corpulento y musculado, en la línea de los artífices flamencos del Barroco e inspirado, tal vez, en el grabado de Nicolas Viennot (1625-1635). Se le representa semidesnudo, tan sólo cubierto por el improvisado paño de pureza y recostado sobre una sábana blanca que le servirá de mortaja. En el torso inmaculado y frontal no se advierten ninguna lesión ni regueros de sangre que recuerden la cruel tortura, tal vez, porque se ha terminado de lavar el cuerpo para darle sepultura. La expresión resulta verosímil, conteniendo el dolor de todo el martirio recibido y la serena paz alcanzada tras la muerte. Tiene la cabeza ladeada, apoyada sobre su hombro derecho y sostenida por el brazo de María. Tiene los ojos cerrados pero hinchados, la nariz recta y prominente, alborotada melena y barba poblada, quedando iluminado en referencia a su carácter divino. La diagonal que completan san Juan, rezando con las manos unidas, y la Magdalena, postrada en actitud venerante, atemperan la sensación de equilibrio y estatismo de la pareja central, aproximándose el resultado final a la mitigación del sufrimiento característico de la piedad ilustrada.



## SAN PEDRO

Anónimo

Escuela limeña, c. 1780-1810

Óleo sobre cobre

Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz



Durante el siglo XVIII, los pintores de la revitalizada escuela pictórica limeña retomaron con entusiasmo la representación de los principales santos católicos en el contexto de la piedad ilustrada. El centralismo impuesto por el despotismo ilustrado acabó desembocando en el recibimiento escalonado de las novedades estilísticas internacionales, primero el Rococó francés, y posteriormente el ideal neoclásico en el último tercio de la centuria. Igualmente, la producción de algunos maestros criollos como Cristóbal Lozano, apoyada en la literatura contemporánea, desencadenó en la aparición de una pintura nítidamente barroca, inspirada en los célebres maestros del Siglo de Oro. En la segunda mitad de siglo, la dinámica compositiva tendía a las diagonales y a un notable sentido de movimiento mediante la incursión de paños agitados al viento, mientras que el tratamiento cromático y lumínico iba dejando atrás la estabilidad claroscuro del pincel zurbaranesco.

Dichos cambios de sensibilidad se manifiestan, por ejemplo, en la serie sobre la vida de san Pedro Nolasco, encargado a José Joaquín Bermejo y Julián Jayo por los mercedarios para decorar su claustro principal (c. 1785-1790). En el género profano, convendría sumar los múltiples retratos elitistas de impronta francesa y también la ornamentación del gabinete de la Marquesa de Guirior (1777) con motivos chinoscos, donde se incluyeron figuras femeninas con grandes dosis de sensibilidad femenina en un cielo raso. En este marco finisecular de notable actividad creativa y modificaciones de gusto, podría incluirse este pequeño óleo sobre plancha de cobre, fechado en torno a 1780-1810 y actualmente conservado en la Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz, que representa a san Pedro, tal vez, un cuadro preparatorio para otro ejemplar similar pero de gran formato. Destinada a la devoción doméstica, la imagen se hizo acompañar de un san Pablo, con el mismo tamaño y formato, haciendo pensar que seguramente fueron adquiridos originalmente para permanecer juntos, según una política acostumbrada (Fig. 24).

A través de estas delicadas láminas, inspiradas en la copia de motivos europeos procedentes del Barroco italiano y derivadas del gusto flamenco, vía Nueva España, determinados asuntos cultivados en la Contrarreforma alcanzaron rápida difusión en los virreinos americanos como fundamental apoyo al proceso evangelizador. Con el paso de las décadas su demanda se multiplicó en las galerías pictóricas, cubriendo los oratorios, cuartos de dormir y estudios de los hogares limeños debido al atractivo precio que alcanzaron según las fuentes documentales. Precisamente, san Pedro fue

revalorizado tras el Concilio de Trento por la negativa protestante a la autoridad del papado. Frente al rechazo unánime de quien tenía la potestad de fijar la doctrina cristiana, situándose jerárquicamente por encima de los obispos, al igual que san Pedro lo hizo sobre los apóstoles, los teólogos e historiadores de la iglesia lo dotaron de protagonismo como piedra angular del catolicismo y transmisor de la sabiduría divina.



Fig. 24. *San Pablo*, anónimo, c. 1780-1810, Colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz

El icono, adecuado a una religiosidad amable e intimista, recrea prototipos recogidos por la tradición iconográfica del “arte sacra”, reflejando un estilo ortodoxo e ideal preconizado en el arte occidental por Anton Raphael Mengs (1728-1779). Se presenta sedente, en actitud mayestática sobre un trono de nubes y portando la acostumbrada pareja de atributos: un grueso volumen en la mano izquierda que alude a la caridad, virtud primada que según el dogma debía practicarse para alcanzar la salvación, contrariando las creencias heterodoxas sobre la predestinación de las almas, y, en segundo lugar, la llave argéntea sujeta en la diestra, símbolo de su primacía sobre el acceso de los fieles al Reino de Dios.



La monumental efigie se recorta sobre una atmósfera uniforme de tonalidades áureas, recordando implícitamente al espectador su condición de mártir cuya imitación era perseguida para obtener la salvación y el progreso social según el tipo de piedad promovida en Lima ilustrada. El poder catequético de la pieza se acentúa mediante un efectivo esquema compositivo, donde la imagen principal, dispuesta asimétricamente, concentra el foco lumínico mientras ocupa prácticamente la totalidad del formato y dirige una mirada cargada de matices psicológicos al espectador, interpelándole y superando los límites físicos del soporte. Además, la extrema sencillez con que se ha trabajado el segundo plano, carente de cualquier otro episodio, y el pequeño formato original fortalecen la claridad doctrinal a la par que acrecienta el efecto pedagógico de la obra en relación a un entorno de acendrada piedad.

El autor renuncia a expresiones extremas en la faz de san Pedro, interpretada como la de un venerable anciano con barba y pelo canosos con rebajados mechones. En su rostro redondo de piel tersa se halla una frente despejada de sencillos volúmenes. Los serenos rasgos, tal vez inspirados en el natural y sin pruebas del martirio, están conformados por una nariz aguileña y de tabique recto, cejas suavemente arqueadas, boca cerrada de labios finos y mentón pronunciado desde el que nace la barba, cercando el inferior de la mandíbula. La fisonomía transmite, en definitiva, el decoro, la dignidad y la convicción necesaria de quien se desempeña como sustituto del Redentor.

Viste una túnica azul y un manto ocre de tonos claros y vibrante pincelada, donde sobresale el tratamiento de los movidos drapeados que permiten intuir la construcción renacentista de la figura, esbozada al interior de una tensa trama de sutil claroscuro. No obstante, adivinamos las esbeltas proporciones de la anatomía, hecho al que contribuye, sin duda, el llamativo recurso de mostrar los pies desnudos, notablemente perfilados, y el arranque en penumbra de la pierna derecha. Al dominio en el trazo hemos de sumarle otros detalles, como por ejemplo, el sutil giro en escorzo de las rodillas, que contrastan con el estatismo de la cabeza, propiciando una sensación de vitalidad mejor conseguida. Todo esto, sumado a la delicadeza del celaje sobre el que descansa y los estudiados reflejos presentes en la llave, deriva en un óleo expresivo de la sensibilidad hispanoamericana, interpretada personalmente por el artista en forma de icono humanizado.

## SANTA GERTRUDIS LA MAGNA

Anónimo

Óleo sobre tela, 79 cm x 56,5 cm

Escuela Quiteña, c. 1790-1805

Museo de Arte de Lima



Gertrudis de Helfta (1256-1302) ocupa un lugar destacado en la historia de la espiritualidad cristiana. Junto a Matilde de Hackeborn (1240-1298), contribuyó a difundir la devoción al Sagrado Corazón, otorgándole un marco litúrgico como expresión del cristocentrismo inherente a un estilo de vida ascético. La contemplación de la naturaleza humana del Mesías adquirió gracias a ambas un fuerte matiz esponsal, defendiendo que no habría acceso a la Gloria sin la incorporación al misterio de Cristo. Así pues, la unión con el Señor por la gracia debía establecerse mediante un diálogo continuo y personal ante las personas de la Santísima Trinidad, actuando Jesús como mediador.

La presencia de esta santa alemana medieval en el mundo ibérico está inmersa dentro del proceso expansivo contrarreformista. De hecho, la difusión de su culto en la Edad Moderna estuvo asociada con la publicación de su autobiografía y escritos en la Cartuja de Colonia (1536). Dicha edición, preparada por Johannes Lanspergius, se encuadró en un movimiento de reacción contra la Reforma Luterana, siendo muy probable que, desde entonces, comenzara a ser conocida en la Península. Esto explica que poco después de 1603 salieran impresos tres volúmenes recopilatorios de sus textos, hecho definitivo para comprender la cálida acogida iconográfica en todos los territorios del ámbito hispanoamericano junto a la inestimable labor del jerónimo Fray Diego de Yepes, Obispo de Tarazona y confesor de Felipe II, quien mandó pintar por vez primera en España el retrato de la mística germana<sup>1584</sup>.

Dicha popularidad, alcanzada a comienzos del seiscientos, debe enmarcarse en el renovado contexto espiritual. En efecto, para entonces se defendía una nueva concepción visual de la mística, forjándose la perspectiva de una religiosidad basada en el culto a las figuras del santoral y al rescate de las almas del purgatorio. Finalmente, dentro de esta progresiva revalorización eclesial, el jesuita Alonso de Andrade publicaba en Madrid “La vida de la gloriosa virgen y abadesa Santa Gertrudis” (1663) y en 1677 la santa era inscrita en el Martirilogio Romano, generándose numerosos opúsculos sobre ella impresos en varias ciudades de la Península y de los reinos indianos durante el siglo XVIII<sup>1585</sup>. La tendencia a usar la imprenta para la catequización masiva y la promoción del grabado alimentó el fervor popular e influyó

---

<sup>1584</sup> RUBIAL GARCÍA, Antonio y BIEŃKO DE PERALTA, Doris: “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 83, 2003, pp. 5-54; p. 8.

<sup>1585</sup> *Ibid.*, p. 10.

poderosamente en el reforzamiento de su función milagrosa en la América Hispánica, solicitándose como abogada de la Buena Muerte al atribuírsele poderes especiales para la exitosa intercesión en la salvación de sus devotos.

Desde el punto de vista artístico nos interesa especialmente reseñar aquella variante que la presenta vestida de negro, con hábito benedictino de amplias mangas, acompañada del báculo abacial mientras sostiene con una de sus manos el corazón sobre el pecho, siguiendo un grabado de la obra de Lardito (1720). Muy a menudo, la escena desarrollada en un interior incorpora otros elementos accesorios, aludiendo a su inclinación al estudio, como por ejemplo la escribanía con hojas de papel, pluma y tintero, típico en el virreinato peruano, o la presencia sobrenatural del Niño Jesús, asociado a las visiones femeninas desde la Edad Media. El principal mensaje de esta iconografía se relaciona con el dogma de la Encarnación y en concreto las visiones de la santa acontecidas en Navidad, época en la que según sus hagiógrafos se le concedieron numerosas gracias entre ellas ser testigo privilegiada de la aparición milagrosa del divino infante. Salta entonces a la vista la asociación de este asunto con otros temas marianos dulcificados en los que la Virgen sostiene a su hijo en brazos mientras lo amamanta dirigiéndole una mirada amorosa.

Bajo estas premisas, podemos contextualizar el ejemplar analizado a continuación que trata de un óleo anónimo, en pequeño formato, con 79 cm por 56, 5 cm, y bien conservado en el Museo de Arte de Lima, excepto por la pérdida de pigmentos en el sector inferior izquierdo, coincidiendo con una inscripción en tipografía dorada que seguramente complementaría la inscripción principal. Por cuestiones estilísticas esta pintura podría situarse en la órbita de la escuela quiteña durante el tránsito del siglo XVIII al XIX, es decir, en el epílogo virreinal.

La composición dividida en cuatro planos en profundidad recoge de fondo una atmósfera resplandeciente sobre nubosidades áureas, enmarcando, junto con el cortinaje rojo de flexibles pliegues, las figuras del Niño Dios y santa Gertrudis, convenientemente identificada gracias a una cartela, adelantada espacialmente e inserta dentro de un marco ornamental rococó. La pieza, bajo el influjo secularizador de la piedad ilustrada, representa a la santa en tres cuartos y cubierta con un hábito negro que focaliza la atención del espectador en el rostro y manos de blancas carnaciones, mejorando la calidad transmisora del lienzo.

Con la mano derecha cubierta de anillos, confirmando así las siete mercedes otorgadas por el Redentor y el Espíritu Santo, dona al Niño su corazón traspasado por una saeta, en relación al sufrimiento asociado con la inspiración divina que penetra en el alma. Ciertamente la escena describe el éxtasis alcanzado por santa Gertrudis coincidiendo con el momento de mostrar un libro abierto que se trataría de un impreso a una columna, similar a aquellos volúmenes editados a principios de la centuria decimosexta. Así mismo, según los hagiógrafos, la inclinación al estudio sería la principal causa de su crisis religiosa, revertida a los veinticinco años de edad, cuando sufrió una reconversión, después de la cual decidió desdeñar el cultivo de las letras, acontecimiento aquí reflejado.

Las luces dirigidas de la historia enfatizan la figura de santa Gertrudis, cuyo rostro juvenil de joven doncella rematado en un nimbo, mira en actitud oracional al infante que descansa sobre un trono de nubes, donde el artista recrea secciones descubiertas del mórbido desnudo infantil gracias a la disposición del manto en amplia caída. Las facciones idealizadas y gestos serenos infunden mayor amabilidad, conjugándose con el cromatismo cálido predominante compuesto de rojos y amarillos. El tono íntimo constituye, para finalizar, un buen exponente de la evolución de las artes plásticas hacia interpretaciones tendentes a la humanización de los iconos. Sin duda, la nota más familiar y anecdótica, surgida de lo secundario, es la cabeza rubicunda de querubín, detalle que aporta una visión más desenfadada de la obra artística sin sacrificar trascendencia.



## LA DOLOROSA

Francisco Xavier Aguilar

Escuela limeña, 1798

Monasterio de Santa Catalina (Lima)



En el ámbito de la plástica hispanoamericana, existió un amplio abanico de advocaciones marianas traducidas artísticamente en tipos iconográficos definidos que abarcaron desde la madre dulcísima con el niño en brazos hasta los instantes de amargura cuando sostiene entre sus brazos el cadáver de Cristo. En concreto, una de las tipologías pictóricas más cultivadas en Europa durante la Edad Moderna fue la Dolorosa, motivo impactante en la sensibilidad popular y generador de un extraordinario sentimiento cargado de familiaridad. Situada en la estela de las piedades, iconografía nacida en la Europa nórdica del siglo XIII, se tratan de composiciones aisladas que mediante la vía del intenso dolor materno acentuaba la compasión y ternura de los fieles.

A su proyección por otros centros artísticos europeos (Francia, Italia y España) debieron contribuir ciertas lecturas como “Las Revelaciones” de santa Brígida de Suecia (1303-1373) o “El Diálogo de la Eterna Sabiduría” del beato alemán Enrique Seuse (c. 1295-1366), textos que narraban la aflicción de la madre en primera persona ante los tormentos de su hijo, implicando empáticamente al lector<sup>1586</sup>. Dicha literatura halló feliz correlato en el siglo XVI con el movimiento de la *devotio moderna*, momento en que la imagen sufriente de María se hizo depositaria de altos contenidos teológicos, interpretados en un lenguaje accesible, a los que sumó su capacidad de generar múltiples afectos, moviendo la voluntad de los feligreses hacia el ideal ético que implicaban. Avanzando en el tiempo, su representación no solo transmitía un determinado contenido sagrado, sino que la propia posibilidad de plasmarla físicamente la trasformaba en una confesión de fe, haciendo presente la intuición de lo sobrenatural a partir del simulacro pictórico.

El cuadro que nos ocupa, bien conservado en el Monasterio de Santa Catalina de Lima, supone un valioso exponente del dilatado proceso evangelizador que alumbró, en florecientes centros culturales americanos, recreaciones iconográficas dependientes del panorama creativo peninsular, pero con resonancias personales del artífice, quien en ocasiones reflejaba sus propios intereses estéticos en las piezas ejecutadas. En este caso, una cartela extendida en el sector inferior a modo de sencillo trampantojo identifica a

---

<sup>1586</sup> GARCIA JURADO, Ricardo: “Dolorosa”, en *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 92-95; 92.

Francisco Xavier de Aguilar como el autor, pintor activo a finales del siglo XVIII<sup>1587</sup>. “O clementísima María Madre de misericordia en la Vida, y en la muerte ampáranos tú Señor. Risco me costió para este Coro en 19, de Enº, de 1798, quién pídeme lo encomienden amí. Francisco Xavier Aguilar”. La inscripción ayuda a entender el ambiente de tensión espiritual en el que la composición debió fraguarse, así como el profundo sentimiento que despertaba en los espectadores a finales del setecientos. Asimismo, incrementa el interés hacia el cuadro a la par que facilita su estudio formal, posible fecha de ejecución y comitente, quizás, interpretando cautelosamente los datos recogidos, algún heredero del marquesado del Risco, cuestiones importantes y pendientes de confirmación para situarlo en el ritmo de la fructífera escuela virreinal limeña.

El soporte, de medianas dimensiones, recoge a María en tres cuartos, aislada en un interior penumbroso que aumenta la impresión de imagen autónoma ligada estilísticamente a un idealismo sereno de impronta clasicista. La manera de resolver los volúmenes recoge en efecto las singulares formas del Barroco limeño finisecular, impregnado de resabios italianizantes como en la escultura contemporánea. Ello explica que se apueste por una composición cerrada en donde la rotunda frontalidad y la sensación de aplomo quedan suavizados mediante la inclinación de la cabeza. Resultan llamativos los duros pliegues del manto azul cuyas ligeras curvas enmarcan y acentúan el rostro femenino de facciones pálidas y maduras, que recibe con mayor intensidad el haz lumínico proyectado artificialmente para fortalecer el sentido volumétrico del conjunto, y las manos, situadas en el centro compositivo como subraya el punzante cuchillo clavado en el corazón, atributo arraigado en la tradición que expresa los dolores internos sufridos por la Madre de Dios.

Los rasgos fisonómicos, recortados sobre un halo resplandeciente y conformados por largas cejas arqueadas, nariz recta y mentón redondeado, manifiestan una

---

<sup>1587</sup> Muy poco se conoce sobre la biografía de Francisco Xavier de Aguilar, pintor activo a finales del siglo XVIII y especializado en pintura religiosa, a juzgar por sus obras firmadas y documentadas: “San José con El Niño” (1789, Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana, Lima), siguiendo los modelos de Murillo, un *Ecce Homo* (1798), pareja de la pintura que analizamos, y, por último, las pinturas que embellecen el camarín de la Virgen del Rosario en la iglesia limeña de Santo Domingo, atribuidas por Irene Velaochaga Rey en su tesis de Bachillerato gracias a la revisión de documentación inédita conservada en la archicofradía. Véase: VALEOCHAGA REY, Irene: *Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el Camarín de Nuestra Señora del Rosario en el Templo de Santo Domingo (Lima)*, tesis de Bacillerato. Piura, Universidad de Piura. Facultad de Ciencias y Humanidades, 1979. Otras referencias a este artista pueden encontrarse en: KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Modernismo y clasicismo en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Uku Pacha*, n° 7-8, 2004, pp. 117-127.



sensualidad limitada, derivando en un tipo de belleza femenina humanizada pero contenida en donde la mirada introspectiva, las manos regordetas superpuestas y las mejillas sonrosadas surcadas de tímidas lágrimas anuncian la gravedad del asunto. La boca menuda y los ojos, que miran abismados, son técnicas recurrentes, en línea con la gran pintura del Barroco internacional, para ilustrar la delicada situación anímica de María. Asimismo, adoptando una forma de L identificamos un abigarrado bodegón, compuesto de elementos alusivos al ciclo de la Pasión de Cristo, que cubre el primer plano del sector inferior del cuadro, proyectándose también hacia la izquierda, coincidiendo aproximadamente con el alto del soporte: el cáliz, evocador de la Última Cena, el gallo, en relación a la Negación de san Pedro, la bolsa con monedas indicando la Traición de Judas, el candil encendido, sugiriendo el Prendimiento y los grilletes, el fragmento de columna pétrea, la escalera y el *titulus*, resuelto no como la habitual tablilla rectangular sino bajo el formato de folio flexible, insinuando el cruel martirio de Cristo. Sin duda, más allá de su correcto acabado, la reunión de estos objetos complementa el efecto anímico generado por la contemplación de la pieza. Finalmente, los tres ángeles de rubicundas cabelleras y anatomía rolliza constituyen, gracias a sus rostros acongojados, otro caudal que contribuye a intensificar la expresión dramática del asunto.

## SANTA ROSA DE LIMA

José del Pozo (atrib.)

Óleo sobre tela, 81,5 cm x 62 cm

Escuela limeña, c. 1810-1820

Museo de Arte de Lima



La joven Isabel Flores de Oliva (1586-1617), más conocida como santa Rosa de Lima, encarnó desde temprano el ideal femenino del criollismo heroico y redentor en el virreinato peruano gracias a la difusión de una exhaustiva biografía, recogida en la *Vita Mirabilis* (Roma, 1664) del dominico alemán Leonardo Hansen. El texto, fundamental en el exitoso proceso de expansión iconográfica tras su subida a los altares en 1671, fue la culminación de un esfuerzo continuado que arrancó con la redacción de un voluminoso expediente a los pocos meses de haber fallecido por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero con la finalidad de mantener en el tiempo la fama mística de la biografiada. Poco tiempo después fray Pedro de Loayza, su confesor, elaboraría un escrito hagiográfico conformado por 29 capítulos que se incluyó en el proceso apostólico de beatificación y canonización (1630 y 1632), donde se llegaron a sumar 210 declaraciones sobre sus milagros y virtudes<sup>1588</sup>.

La literatura mencionada, a los que podrían sumarse tanto las relaciones festivas como diversos sonetos aparecidos en la década de los ochenta, fortalecieron el culto nacionalista peruano por excelencia. Efectivamente apuntaron a enaltecer una imagen de ascetismo y éxtasis, que fue inmediatamente traducida por los artistas, quienes cultivaron una numerosa serie de asuntos, adaptados a su propia sensibilidad aunque con el objetivo de subrayar simultáneamente las expresiones de gozo y dolor. En esta dicotomía se enmarca la faz mortuoria, atribuida a Angelino Medoro que consolida un modelo universal, interpretándola como una joven de finos rasgos tocada por una corona de rosas y ataviada con el hábito de la Tercera Orden de Santo Domingo, es decir, túnica con escapulario, toca y velo blancos, símbolo de pureza virginal. Otros maestros se inclinaron por plasmaciones de mayor calado devocional aludiendo a sus penitencias y haciéndose acompañar, debido al carácter místico que infundía, con corona de espinas y cinturón de hierro en actitud contemplativa. La visión extática, muestra privilegiada del favor divino durante la Contrarreforma, también es experimentada por santa Rosa, quien pudo estrechar al Niño Jesús en sus brazos tras ser testigo de su aparición milagrosa, imaginario pictórico retomado por los integrantes de la escuela cuzqueña, aunque inspirados en las versiones italianas de Tiépolo, Lázaro Baldi y Luca Giordano.

---

<sup>1588</sup> PAGE, Carlos A.: “La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)”, *Anales del Museo de América*, n° 17, 2009, pp. 28-41; pp. 29-31.

La vida marcadamente austera de esta mujer especial, portadora de una gran hermosura, puede verse con frecuencia en el arte virreinal. Concretamente su leyenda empezó a forjarse a comienzos del siglo XVII, coincidiendo con el florecimiento cultural de la sociedad peruana, en general y limeña en particular, profundamente religiosa, seguidora del Evangelio y, en definitiva, cuidadosa con su vida interior. Así, por ejemplo, obviando las múltiples versiones trabajadas en la Península por Murillo, Claudio Coello, Francisco de Herrera el Mozo o José Antonílez, por señalar algunos de los más representativos, en Colombia se destaca la producción de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, con tres cuadros pintados sobre 1670. También la catedral de México ostenta un altar dedicado a la santa, con un lienzo de Juan Rodríguez Juárez, o los dos de Nicolás Correa (1695), el primero custodiado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y el segundo ejecutado para el convento de monjas dominicas de la capital azteca. En cuanto a conjuntos se refiere, subrayaremos el efectuado por el quiteño Laureano Dávila en la segunda mitad del setecientos para el monasterio chileno de las dominicas<sup>1589</sup>.

Pero indudablemente fue en el Altiplano donde se pueden apreciar tempranamente varios de sus milagros siguiendo los grabados manieristas dependientes de Medoro y los españoles, que siguen a Murillo. En este sentido podríamos nombrar a Tadeo Escalante, quien la pinta en el célebre mural de Huaro (1802), el ejemplar anónimo acompañada del Redentor para el monasterio de Santa Catalina y un alto número de invenciones alegóricas, en las que adopta un rol protagónico defendiendo a la Eucaristía contra todo tipo de herejía. Basilio Pacheco, siguiendo a Nicolás Billy, narró el nacimiento de Rosa, mientras que un maestro anónimo reproducía el grabado de Francisco Collignon (1670) en Santa Clara del Cuzco. Reproduciendo esta misma línea exaltadora Lima contó con varios iconos individualizados en la capilla de la recolección franciscana y en los celibatos limeños de Santa Rosa y Santa Catalina<sup>1590</sup>.

Hemos de recordar que durante el “Fidelismo”, acontecido a partir de 1808, fue propicio el despliegue de un incesante repertorio artístico, relacionado con el acatamiento a la autoridad monárquica en unos años marcados por la inestabilidad política peninsular y los primeros brotes insurgentes en el Alto Perú. A partir de estas manifestaciones, alentadas por miembros de la élite criolla, santa Rosa pasó a encarnar,

---

<sup>1589</sup> *Ibíd.*, pp. 32-33.

<sup>1590</sup> *Ibíd.*, p. 33.

junto a otros miembros del santoral, el respeto secular a la autoridad monárquica y prueba de los esfuerzos evangelizadores desplegados por España desde la conquista. Esta visión providencialista de la historia local fue traducido en varios programas de carácter triunfalista proyectados por Matías Maestro, presbítero, arquitecto y pintor introductor del neoclasicismo, y su colaborador más próximo, el maestro sevillano José del Pozo. A este último se atribuye la tela presentada, de mediano formato (81,5 cm x 62 cm.), bien conservada en el Museo de Arte de Lima y datada en la segunda década del siglo XIX, compartiendo cronología con dos piezas clave en su producción: “La Apoteosis de santa Rosa” (c. 1810-1815), óleo monumental que preside el retablo mayor de su santuario, y “Los Desposorios Místicos”, encargado por los archicofrades de Nuestra Señora del Rosario en 1820.

El óleo presenta a la santa limeña dispuesta de medio cuerpo y recortada sobre un interior bosquejado en penumbra como fondo de una composición asimétrica. La Divina Rosa rompe la frontalidad girando el torso y centrando su atención en un haz de luz dorada situada en las alturas que al cruzar en diagonal dinamiza el conjunto, sugiriendo probablemente la visión de un hecho sagrado. La fuerza sobrenatural del mismo alcanza el delicado rostro esférico e idealizado sobre el que el artista ha centrado su atención, silueteándolo con un notable trazo dibujístico. El cráneo permanece coronado de flores resueltas con un cromatismo rosado que infunde una mayor calidez tonal. Las facciones amplias de mujer joven, compuestas por la frente despejada, boca menuda de labios carnosos pintados en rojo, nariz recta, mentón saliente y el pronunciado arco de las cejas, que enfatizan los grandes ojos, completan un rictus francamente retrospectivo. Una característica llamativa es el suave hoyuelo bajo la barbilla que puede interpretarse como una acentuada humanización de la imagen, aspecto característico del Barroco limeño que supo renovarse tras la introducción del neoclasicismo

Los quebrados surcos que componen los abultados pliegues de la vestimenta, concretamente en el brazo derecho, nos permite imaginar el acusado volumen corpóreo, dejando a la vista, en un primer plano inferior cercano al eje de simetría central, dos manos ostensiblemente tensas, como revelan los detalles óseos en las largas falanges, con las que sostiene fervorosamente una esbelta cruz cepillada aunque rudimentaria. Dicho gesto potencia con acierto el ademán penitenciaro de una santa que los teólogos caracterizaron por su humildad y sencillez. Ciertamente, en el aislamiento de un angosto

oratorio carente de iluminación, parece poner en práctica el método ignaciano, estableciendo, en consecuencia, un cándido diálogo con la divinidad a través de los ojos de la imaginación. Se erige así en una manifestación catalizadora de los afectos espirituales y devociones piadosas del fiel, facilitándole el acceso en determinadas ocasiones a un umbral superior.

## 8. CONCLUSIONES

El coleccionismo artístico ha sido, desde su origen, un fenómeno cultural complejo y respaldado, dentro del contexto académico, por las disciplinas humanísticas, generando un notable acervo de ensayos y exposiciones las últimas tres décadas, especialmente en Europa y EEUU, que, apoyados en la interpretación de fuentes manuscritas vienen arrojando numerosas posibilidades de sus protagonistas, motivaciones e influencias en florecientes centros culturales. Esta tesis doctoral inédita pretende dotar de mayor amplitud de miras al coleccionismo y proyectar su presencia en el ámbito virreinal, concretamente limeño, como objeto de investigación complementario a los esfuerzos destinados a fomentar aquellos trabajos que han aportado, y aportarán, un mejor conocimiento del Renacimiento y Barroco pictóricos en la Ciudad de los Reyes.

Por esta razón, en primer lugar, se han propuesto dos apartados complementarios entre sí, donde trazamos el desarrollo de la plástica peruana desde 1532 a 1820 y matizamos el largo proceso de liberalización de la pintura que, comenzado a finales del siglo XVI con ejemplos aislados, alcanzó su punto álgido en la centuria decimoctava, cuando los “profesores inteligentes del arte de la pintura” se encargan de tasar algunas pinacotecas, coincidiendo con el auge de una escuela local que, si antaño abarcó una gran diversidad de desarrollos que transitaron entre el apego a las normas europeas (Italia, Flandes y España) y la gradual definición de lenguajes propios, por entonces ya apostaba, con la notable personalidad creadora de Lozano, por un clasicismo *sui generis*, dependiente del retrato áulico francés y los maestros del Siglo de Oro. El interés por fundar una academia, similar en sus prefectos a la mexicana de San Carlos, a comienzos del siglo XIX indica el interés por institucionalizar la enseñanza artística en un contexto en el que se retomó el discurso de la nobleza del arte, ligándolo a la defensa de una cultura criolla concebida en pie de igualdad con respecto a sus pares metropolitanos.

Una vez trazados los múltiples condicionantes sociales e histórico-artísticos, cuyo conocimiento se nos antoja ineludible al tratar de un asunto estrechamente vinculado a la historia de las mentalidades, se redactó una tercera sección, centrada en recoger el desarrollo cronológico de los distintos modos de coleccionar en el coleccionismo europeo, esto es, el paso de las *Kunst und Wunderkammer* manieristas,

ligadas al antiguo concepto de tesoro, a las galerías de pinturas. Finalmente, el cuarto capítulo se trata una visión global, que sin ánimo de agotar la cuestión ofrece unas líneas directrices para valorar el coleccionismo limeño dieciochesco, resultado de procesar referencias bibliográficas y documentales, estas últimas extraídas del Archivo General de la Nación (Lima) y elaborar reflexiones en torno a la información vertida en las fuentes. La mayor dificultad metodológica a resolver ha sido las limitaciones inherentes a los testamentos, inventarios de bienes y cartas dotales. La parquedad general, y la desaparición de las pinacotecas originales, han provocado que el cruce informativo, y, consecuentemente, la posterior identificación con obras actuales resultase menos satisfactorio de lo que en principio deseábamos. No obstante, se han logrado extraer datos significativos para reconocer las transformaciones lentas y desiguales dadas en el plano de la sensibilidad que dan buena cuenta de cómo fue vivida la modernidad en el terreno cotidiano, teniendo que afrontar las contradicciones típicas de un período convulso y transitorio.

En este sentido, a las reformas borbónicas en los campos administrativo y urbanístico se sumó la introducción progresiva de lo francés, lenguaje asociado al poder, y los estilos artísticos internacionales. La publicación de los “Júbilos de Lima” (Francisco Ruíz Cano, 1755) brindó la visión de una nueva estética, señal de distinción y capital simbólico de una élite que persiguió equipararse a los grupos pudientes peninsulares, emulando ciertos usos y costumbres. El contexto reclamó la adquisición de diversas tipologías mobiliarias para embellecer los domicilios, espacio que centralizaba la vida familiar y que contribuía a cimentar el prestigio de los linajes poderosos al asimilar y reelaborar mediante un exquisito menaje los estilos más vanguardistas de la Europa contemporánea. Por su parte, la pintura, transformada también en sofisticado ornamento y combinada con el resto del menaje para potenciarse mutuamente, tomó como eje la observación de la naturaleza, sinónimo de buen gusto. Surgió así una nueva sensibilidad que generó un mayor aperturismo hacia lo profano y un creciente interés por reunir piezas de diversa temática (países, floreros, fruteros, escenas mitológicas, vistas urbanas, alegorías, retratos, escenas cotidianas, etc.). Dentro de este rubro descollaron los bodegones (de flores y frutas), las escenas cinegéticas y los retratos (familiares y reales).

En cualquier caso, dichas imágenes no se impusieron fácilmente pues hubo permanentes concesiones al Barroco precedente en sintonía con las necesidades



espirituales ligadas históricamente al medio americano. Así, parece ser que se implantó, por ahora, un sistema adquisitivo dual similar al de la Península en el seiscientos, aunque inclinado porcentualmente hacia las representaciones sacras, incluso en fechas avanzadas de la centuria. El influjo secularizador suavizó las representaciones religiosas y redujo su impronta patética, aunque no la hizo desaparecer completamente. Actuó en varios frentes, promoviendo advocaciones marianas (hispanoamericanas y extranjeras), la historia de María, fragmentos ejemplarizantes de la vida de Cristo, figuras del santoral que contribuían al progreso social, pasajes de las Sagradas Escrituras, alegorías e iconos culturales. El binomio María-Cristo gozó de plena aceptación seguido de los apóstoles, mártires, anacoretas y santos criollos.

Resulta significativo que la tendencia laica se halle presente desde fechas tempranas con llamativa presencia, superando a veces la tradicional inclinación religiosa. Es más, algunas colecciones consultadas en la primera del siglo XVIII (III conde de la Monclova, la I marquesa de Corpa, Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo Juana Ruíz de Llano, el IV conde de la Monclova y el I Marqués de Santa María) reflejan un carácter profano más definido que la mayoría de los acervos confeccionados a partir de 1750. Con esta situación podríamos afirmar, con la cautela adecuada, que la secularización estaba ya asumida en el primer tercio del siglo XVIII por lo que, tal vez, el cataclismo sísmico de 1746 no fue el detonante de la laicización cultural aunque sí un factor importante para la renovación erudita y urbanística. Asimismo, sólo una colección datada en la segunda mitad del setecientos, perteneciente al catedrático sanmarquino Bravo de Lagunas, despliega un número mayor de piezas profanas que religiosas. La diversidad de corrientes al interior de la Ilustración, no siempre compatibles, invita a pensar en que la forja de un gusto renovado dependió, más de lo que se pensaba, de factores personales.

Las colecciones, que oscilan entre las setenta y las cien unidades, presentan un progresivo aumento cuantitativo y cualitativo, alcanzando su punto culminante a partir de 1760. Si nos atenemos a la muestra consultada, parece que los linajes más ilustres tendieron a acumular un mayor volumen de cuadros para marcar un tren de vida elevado. Por otro lado, los diferentes recintos de la casa tendieron a preferir determinados géneros aunque la distribución fuese libre, tal vez adoptando una disposición en tapiz ocupando toda la superficie disponible de los muros y prevaleciendo la contemplación colectiva sobre el escrutinio individual. La sala y el

oratorio se complementaban mutuamente, pues solían albergar óleos de índole sacra en forma de pareja o series (advocaciones marianas, fragmentos pasionarios, veterotestamentarios o santos individualizados, san José, san Antonio, santa Rosa, mártires, etc.) y aquellas pinturas profanas de consideración (retratos, alegorías, vistas urbanas, bodegones, etc.) que aludían a la propia imagen de una familia modelo de cristianismo y lealtad monárquica. El estudio contenía lienzos y láminas de múltiples asuntos que conducían a la meditación en la soledad de la habitación. Finalmente, el dormitorio incluía imágenes de María, en calidad de intercesora, y del padre putativo, patrón de la buena muerte, junto a alguna devoción particular del morador, pasajes pasionarios, propios de la piedad cristocéntrica ilustrada, y santos que expresaban las virtudes apropiadas para una sociedad en transformación.

El coste de los cuadros solía ser, por norma general, bastante inferior a las joyas y mobiliario. Los factores que elevaban o disminuían el justiprecio iban desde las dimensiones, cantidad de figuras, el género al que perteneciese y materiales, hasta la calidad, procedencia, autor, profesión del tasador y la naturaleza del marco, a veces más estimado que la misma composición debido al mayor interés monetario en la escultura y la talla frente a la pintura. En buen porcentaje, detrás de la adquisición de piezas se halla más el afán representativo que cualquier tipo de preocupación intelectual. Las plasmaciones solían registrarse junto al resto del menaje, no se arrojan demasiadas percepciones estéticas, cuando aparecen son un buen número de veces producto del tasador, y las entradas se redactan en un tono frío alrededor de factores estrictamente materiales, si bien, aunque no es tónica general, en momentos puntuales se indica que ha habido alguna intervención, su anterior propietario, antigüedad o si se trata de un lienzo “maestro”, “de mejor pincel”, de “pincel valiente”, “fino” o “llano”.

La consideración de la pintura como objeto decorativo puesto al servicio de una escenografía doméstica resultó ser la motivación dominante. Existe coleccionismo, en cuanto se reúnen una serie de objetos artísticos para dotarles de un significado simbólico, pero es más un hábito cultural despojado de profundidad que el ejercicio de una actividad intelectual. Sólo Bravo de Lagunas y el marqués de Zelada y de la Fuente, más el primero que el segundo, parecen ir un paso más allá de la reproducción de una moda, al arrojar luces no solo sobre lo que les interesaba sino sobre sus miradas renovadas hacia la obra de arte. El magistrado criollo, auténtico conocedor con capacidad de juzgar a partir de conocimientos teóricos del arte, enfatiza la calidad de

ejecución (colores “finos”, composiciones “muy particulares”, “corrientes”, “muy buenas”, “muy celebradas”, etc.) nos enumera los artífices, el placer que la pintura le proporcionaba y las motivaciones de cariño personal que amentaban la estima de algún ejemplar, por ejemplo, un bodegón “de especial gusto” por haber pertenecido a su padre y un nacimiento con algunos desperfectos “que quedará por servir a la devoción y por ser sabido de un amigo”.

El análisis del inventario nos descubre la práctica de un coleccionismo moderno en aras del conocimiento, que combinado con labores de mecenazgo, podrían haber resultado decisivo en el contexto local, inspirando a los artistas en la búsqueda de otras soluciones formales, motivándoles para el cultivo de ciertos géneros, facilitando el tránsito hacia otros terrenos creativos y superando el ámbito privado para afectar a la evolución de las artes. Su aguda capacidad crítica pudo influir en otros particulares insertos en círculos elitistas como Felipe Urbano de Colmenares, cuya colección cierra el siglo y supone un eslabón hacia el gusto decimonónico de carácter cosmopolita. Solamente deseamos que las próximas investigaciones clarifiquen un panorama que se antoja actualmente poco explorado en el contexto limeño, aunque ciertamente revalorizado desde los años ochenta del siglo pasado a través de la labor de instituciones y los meritorios esfuerzos aunados en las nuevas generaciones de estudiosos. Sirva pues modestamente esta tesis doctoral como punto de partida para obtener un mejor conocimiento sobre la evolución de la pintura limeña desde la perspectiva del coleccionismo.

## 9. FUENTES CONSULTADAS Y BIBLIOGRAFÍA

### 9. 1. FUENTES MANUSCRITAS

- AGI: *Anteproyecto para la Academia de San Hermenegildo de Lima*. Indiferente, nº 1525, 1812, ff. 1-26.
- AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Álvaro Navia Bolaño y Moscoso*. Contratación, leg. 5641, nº 44, s.f.
- AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Sebastián de Colmenares*, Contratación, 5446, N.7, 1684.
- AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero de Clemente Maestro*. Contratación, 5533, N2, R87, s/f.
- AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero de Juan Agustín de Frade*. Contratación, leg. 5494, nº 2, r. 29, 1752.
- AGI: *Expediente de información y licencia de pasajero de Juan Fernández de Valdivieso*. Contratación, leg.5481, N.2, R.14.
- AGN: *Testamento de Agustín de Salazar y Muñatones*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 80, 1757, ff. 252v-254.
- AGN: *Testamento del Marqués de Torre Tagle*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 301, 1741, ff. 8-12v.
- AGN: *3º inventario de Beatriz Ibáñez de Segovia*. Protocolos notariales de Pedro de Espino Alvarado, nº 290, 1734, ff. 835v-841v.
- AGN: *Autos seguidos por Bartolomé Matute, albacea, tenedor de bienes y heredero de Pablo Matute, su hermano, Fundidor Mayor de la Real Casa*. Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 289, nº 2573, 1790, ff. 1-50v.
- AGN: *Autos seguidos por Josefa de Uricáin, viuda de Antonio Gálvez, albacea, tenedora de bienes y curadora de sus menores hijos sobre la facción de inventario y división y partición de sus bienes*. Real Audiencia, Causas Civiles, leg. 294, nº 2634, 1791, ff. 1-34.
- AGN: *Carta dotal de Josefa Román de Aulestia, Cabeza de Vaca*. Protocolos de Gregorio González de Mendoza, nº 505, 1746, ff. 882v-892.
- AGN: *Carta dotal de Josefa Vásquez de Velasco a José Félix Vásquez de Velasco*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 264, 1722, ff. 786-797v.
- AGN: *Fundación del mayorazgo de Monteblanco*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 80, 1757, f. 209v.

- AGN: *Inventario de bienes de Ana Nicolasa de Castro*. Protocolos de Agustín Gerónimo de Portalanza, nº 872, 1768, ff. 955-956v.
- AGN: *Inventario de bienes del I conde del Valle de Oselle*. Protocolos de Gregorio González de Mendoza, nº 509, 1757, ff. 453-456.
- AGN: *Inventario de bienes de Ana Josefa Martínez de Robles*. Protocolos de Francisco Luque, nº 168, 1770, ff. 121-122v.
- AGN: *Inventario de bienes de Antonio de Querejazu y Juana de Mollinedo*. Colección Moreyra, leg. 17-469, ff. 1-50.
- AGN: *Inventario de bienes de Antonio Portocarrero Lasso de la Vega, IV conde de la Monclova*. Protocolos notariales de Francisco Estacio Meléndez, nº 352, 1736, ff. 877-893v.
- AGN: *Inventario de bienes de Cristóbal Francisco Rodríguez*. Protocolos Notariales, Temporalidades-Inventarios, nº 4, doc. 10, leg. 4, cuad. 83, 1789, ff. 1-56.
- AGN: *Inventario de bienes de Faustino Álvarez*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 302, 1742, ff. 287v-289.
- AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Casa Montejo*. Protocolos de José de Agüero, nº 1, 1732, ff. 606-632v.
- AGN: *Inventario de bienes de Juan Antonio Molina*. Real Audiencia, Causas Civiles, nº 219, leg. 1874, 1780.
- AGN: *Inventario de bienes de Juan Fernández de Valdivieso*. Protocolos notariales de Francisco Estacio Meléndez, nº 352, 1736, ff. 1442-1447v.
- AGN: *Inventario de bienes de Juana de Orellana y Centeno*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1066, 1775, ff. 839-842v.
- AGN: *Inventario de bienes de la Señora D<sup>a</sup>. marquesa Magdalena de Villela y Mendoza*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, nº 77, 1751, ff. 267v-271v.
- AGN: *Inventario de bienes de Lázaro de Lara*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1081, 1789, ff. 841v-850v.
- AGN: *Inventario de bienes de Lorenzo Ventura Fernádes*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, nº 75, 1748, ff. 37-38v.
- AGN: *Inventario de bienes de los Marqueses de Torre Tagle*. Protocolos de Agustín Gerónimo de Portalanza, nº 871, 1761-1762, f. 313-346.
- AGN: *Inventario de bienes de María de Oyague*. Protocolos de Gregorio de Urtazo, nº 115, ff. 96-98v.

- AGN: *Inventario de bienes de María Josefa de Orellana, I marquesa consorte de Corpa*. Protocolos de Juan Núñez de Porras, nº 801, 1718, ff. 615v-617v.
- AGN: *Tasación de los bienes de María Josefa Negreiros*. Protocolos de Juan Thenorio Palacios, nº 1018, 1771-1772, ff. 507-513.
- AGN: *Inventario de bienes de Mariana Ibáñez de Orellana*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1061, 1767, ff. 184-188.
- AGN: *Inventario de bienes del III conde de la Monclova*. Protocolo de Francisco Sánchez Becerra, nº 955, 1705, ff. 1735-1741v.
- AGN: *Inventario de bienes del I marqués de Santa María*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 301, 1741, ff. 487-490.
- AGN: *Inventario de D<sup>a</sup>. Leonor de Mujica*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 281, 1730, ff. 554-555v.
- AGN: *Inventario de bienes de José de Salazar y Traslaviña*. Protocolos de Francisco Luque, nº 633, 1776, ff. 726-735.
- AGN: *Inventario de bienes de José de Santiago Concha y Salvatierra*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 302, 1742, ff. 95-113v.
- AGN: *Inventario de bienes de Juana Ruíz de Llano*. Protocolos notariales de Marcos de Uceda, nº 1134, 1730, ff. 250-252v.
- AGN: *Inventario de bienes de Manuel Isidoro de Mirones y Benavente*. Protocolos notariales de Felipe José Jávara, nº 554, 1776, ff. 129-131.
- AGN: *Inventario de bienes de los I condes de Vistaflorida*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1084, 1791, ff. 783-828.
- AGN: *Inventario de bienes de María Magdalena Brun, condesa de Castillejo*. Protocolos de Francisco Luque, nº 633, 1776, ff. 678-699.
- AGN: *Inventario de bienes de Nicolás de Tagle Bracho*. Protocolos de Felipe José de Jávara, nº 558, 1774-1775, ff. 428v-431v.
- AGN: *Inventario de bienes del marqués de Castelladosrius*. Protocolos de Diego de Castro, nº 309, 1710, f. 1045v-1061v.
- AGN: *Inventario de bienes del Marqués de Zelada y de la Fuente*, Colección Moreyra, leg. d 31-813, 1797-1802, ff. 26-26v.
- AGN: *Inventario y tasación de los bienes de D. Agustín de Salazar y Muñatones, I conde de Montebanco*. Protocolos de Orencio de Ascarrunz, nº 83, 1764-1768 ff. 1033-1035v.

- AGN: *Poder para testar de Isabel Carrillo de Albornoz y de la Presa*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 83, 1765, ff. 285-303.
- AGN: *Poder para testar de Pedro Bravo de Ribero*. Protocolos de Francisco Luque, nº 649, 1786, ff. 408-412.
- AGN: *Poder para testar del III conde de la Monclova*. Protocolo de Francisco Sánchez Becerra, nº 955, 1705, ff. 1146-1149.
- AGN: *Tasación de bienes de Agustín de Frade*. Protocolos de Felipe José Jávara, nº 554, 1766, ff. 152-168.
- AGN: *Tasación de los bienes de Gabriela de Azaña y Valdés*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 272, 1726, ff. 415-417.
- AGN: *Tasación de los bienes de Mariano Carrillo de Córdoba*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1084, 1791, ff. 480-486v.
- AGN: *Tasación de los bienes de Pedro José Bravo del Ribero*. Protocolos de Francisco Luque, nº 649, 1786, ff. 463-470v.
- AGN: *Tasación de las pinturas de María de los Olivos*. Protocolos de Pedro de Espino Alvarado, nº 296, 1738, ff. 54-58v.
- AGN: *Testamento de Antonio Ignacio de Mariátegui*. Protocolos de Félix García Romero, nº 492, 1786.
- AGN: *Testamento del I Marqués de Casa Montejo*. Protocolos de José de Agüero, nº 1, 1732, ff. 764v-770.
- AGN: *Testamento de Juan Antonio Molina*. Real Audiencia, Causas Civiles, nº 219, leg. 1874, 1780.
- AGN: *Testamento de María Ignacia Carrillo de Córdoba, I condesa de Vistaflorida*. Protocolos de Valentín de Torres Preciado, nº 1084, 1794.
- AGN: *Testamento de María Josefa de Orellana, I marquesa consorte de Corpa*. Protocolos de Juan Núñez de Porras, nº 801, 1718, ff. 204-214.
- AGN: *Testamento de Mariana Ibáñez de Orellana*. Protocolos Notariales de Valentín Torres Preciado, nº 1061, 1767, ff. 153v-157.
- AGN: *Testamento de Pedro José Bravo de Lagunas*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 83, 1765, ff. 475v-487v.
- AGN: *Testamento del I conde de Vistaflorida*. Protocolos de Orencio de Azcarrunz, nº 81, 1759, ff. 144v-146v.

## 9. 2. FUENTES IMPRESAS

- ARZÁNS, Bartolomé: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, vol. 1. Providence, Brown University Press, 1965.
- BATTISTA ALBERTI, León: *Tratado de Pintura*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- BERMÚDEZ, Cean: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, vol. 4. Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.
- BUTRÓN, Don Juan Alonso de: *Discursos apologéticos*. Madrid, Luis Sánchez, 1626.
- CALANCHA, Fray Antonio de la: *Coronica moralizada del Orden de San Augustin en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía*, vol. 1. Barcelona, Pedro Lacavallería, 1638.
- CAMPO, Toribio del: “Carta sobre la Música” en *El Mercurio Peruano*, t. IV. Lima, Abril de 1792.
- CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura*, edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1979.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, Akal, 2001.
- COBO, Bernabé: *Historia de la fundación de Lima*, vol. 1. Harvard, Imprenta Liberal, 1882.
- ECHAVE Y ASSU, Francisco de: *La estrella de Lima*. Lima, Juan Baptista Verdussen, 1688.
- FRÉZIER, Amédée François: *El viaje de Amedée Frézier por la América Meridional*, edición de Luisa Vila Vilar. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991.
- GONZÁLEZ DE POSADA, Carlos: *Memorias históricas del principado de Asturias y obispado de Oviedo*, tomo I. Tarragona, licencia de Pedro Canals, 1794.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
- INDIAS, Consejo de: *Relación de méritos, grados y literatura del Doctor Don Manuel de Molleda Clerque*. S.l. s.n., 1739?



- HOLANDA, Francisco de: *De la pintura antigua; seguido de El diálogo de la pintura*. Madrid, Visor, 2003.
- LALANDE, Jérôme.: *Voyage en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, vol. 7. París, Desaint, 1786.
- MARCOY, Paul: *Viaje por los Valles de la Quina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio: *Arte de Pintar*. Valencia, Imprenta de José Ríos, 1854.
- MEDINA ZAVALA, José Toribio: *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1906.
- MEDINA, José Toribio: *La imprenta en Lima (1584-1824)*, 4 vols. Santiago de Chile, Impreso y grabado en casa del autor, 1894-1895.
- MELÉNDEZ, Fray Juan: *Tesoros Verdaderos de las Indas*, tomo I. Roma, Imprenta de Nicolás Ángel Tinassio, 1681.
- MUGABURU, Josephe y MUGABURU, Francisco: *Diario de Lima (1640-1694) crónica de la época colonial*, 2 vols. Lima: Imp. de Librería Sanmartí y Ca., 1917.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 2001.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 3 tms. Madrid, Imprenta de Sancha, 1795.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 3 vols. Madrid, Aguilar, 1988.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación*. Londres, Impreso por Enrique Woodfall, 1742.
- PROCTOR, Roberto: *Narración del viaje por la cordillera de los Andes*. Buenos Aires, La Nación, 1919.
- RAMÍREZ, Gabriel: *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Casa de Don Gabriel Ramírez, Impresor de la Academia, 1757.
- REZABAL Y UGARTE, José de: *Tratado del Real derecho de las medias-anatas seculares y del servicio de lanzas a que están obligados los Títulos de Castilla*. Madrid, Oficina de Don Benito Cano, 1792.

- SALAZAR CASTRO D. Luis de: *Árboles de costados de gran parte de las primeras casas de estos Reynos, cuyos dueños vivían en el año de 1683*. Madrid, Imprenta de D. Antonio Cruzado, 1795.
- SENTOUT, Pierre: *Catalogue raisonné d'une très-belle collection de tableaux, des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France, pastels, miniatures, gouaches, dessins qui composaient le cabinet de feu M. de Livois à Angers*. Angers, Imprenta de C.P. Mame, 1791.
- SUARDO, Juan Antonio: *Diario de Lima (1629-1639)*, tomo I, edición de Rubén Vargas Ugarte. Lima, Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Históricas, 1936.
- VÁZQUEZ DE ESPINOSA, Antonio: *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales*. Washington, The Smithsonian institution, 1948.

### 9. 3. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: “Galería de Artistas” *Revista de la Universidad Católica*, nº 19, 1978, pp. 41-43.
- AA.VV.: *Barroco e Ilustración en las bibliotecas privadas españolas del siglo XVIII*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.
- AA.VV.: *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- AA.VV.: *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- AA.VV.: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del rey*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.
- AA.VV.: *La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.
- AA.VV.: *Los cinco sentidos y el arte*, cat. exp. Madrid, Editorial Museo del Prado, 1997.
- AA.VV.: *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, cat. exp. Sevilla, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1975.

- AA.VV.: *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Guijón, Ediciones Trea, 2013.
- AA.VV.: *Perú: indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004;
- AA.VV.: *Revelaciones: las artes en América Latina, 1492-1820*. México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- AA.VV.: *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*, cat. exp. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- AA.VV.: *Virgenes Sur Andinas. María, Territorio y protección*, cat. exp. Chile, PUC, 2014.
- AA. VV.: *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- ABAD ZARDOYA, Carmen: “La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores”, *Artigrama*, nº 19, 2004, pp. 409-425.
- ABBATE, Vincenzo: *La grande stagione del collezionismo. Meceniati, accademie e mercato dell’ arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*. Palermo, Kalòs, 2011.
- ACEVEDO, Edberto Óscar: *Ilustración y liberalismo en Hispanoamérica*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2010.
- ACKERMAN, James S.: *La villa: forma e ideología de las casas de campo*. Madrid, Akal, 2006.
- ADANAQUÉ VELÁSQUEZ, Raúl: “Julián Jayo: pintor limeño”, *Revista Sequilao*, nº 3, 1993, pp. 73-77.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: “La colección de pinturas de Juan Kelly”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXIII, nº 251, 1990, pp. 487-496.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: “Una colección de pinturas comprada por Carlos III”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 287-295.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes: “Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: El Marqués de la Ensenada”, en *III Jornadas de Arte. Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*. Madrid, CSIC, 1991, pp. 165-177.

- ALATAYUD, María Ángeles: *Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural*. Madrid, CSIC, 1988.
- ALCALÁ, Luisa Elena: “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 15- 68.
- ALFREDO BOULTON: *EL arquetipo iconográfico de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1984.
- ALGARÍN GONZÁLEZ, Ignacio: “Nuevas visiones y aportaciones de la pintura “La Batalla de Clavijo”, de la Iglesia de Santiago El Viejo de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 27, 2015, pp. 145-172.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología y Museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2006.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, Istmo, 1993.
- ALPERS, Svetlana: *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987.
- ÁLVAREZ LOPERA, José: “Los retratos del Greco”, en *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 120-145.
- AMORES CARREDANO, Juan: *Historia de América*. Barcelona, Ariel, 2006.
- ANCHI LEÓN, Lino: *La Serie de La Pasión de Cristo de la Orden Terciaria de San Francisco de Lima: atribución, significado, e importancia dentro del arte barroco limeño del siglo XVII*, tesis de maestría. Lima, PUCP, 2017.
- ANGELI, Sergio: “Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la «Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí»”, *Atrio*, ° 17, 2011, pp. 77-90.
- ANGLES VARGAS, Víctor: *La Basílica Catedral del Cusco*. Cuzco, Gráfica, 1999.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E: *Historia de la pintura española: escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto Diego Velázquez, 1983.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, 3 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

- ARACIL, Alfredo: “El mundo en un armario: Secretos, leyes y sorpresas”, en *El inquiridor de maravillas. Prodigios, curiosidades y secretos de la naturaleza en la España de Vicencio Juan de Lastanosa*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 113-128.
- ARAGÓ STRASSER, Daniel: “«Los Cinco Sentidos» en el Museo del Prado”, *Locus Amoenus*, nº 3, 1997, pp. 241-253.
- ARAYA ESPINOZA, Alejandra: “¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América colonial. Una propuesta desde los cuadros de castas” en *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina*. Colombia, Universidad de Medellín-Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2014, pp. 53-77.
- ARBETETA MIRA, Leticia: “Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus”, en *Casas señoriales y Palacios de Navarra, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4. Pamplona, Universidad de Navarra, 2009, pp. 9-38.
- ATERIDO, Ángel: “No sólo aspas y lises: señas de una colección de pinturas”, en *Inventarios reales: colecciones de Felipe V e Isabel de Farnesio*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 27-310.
- ATERIDO, Ángel: *El bodegón en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Edilupa Ediciones, 2002.
- ÁVILA VIVAR, Mario: “La iconografía de San Miguel en las series angélicas”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 243-258.
- AZCUE BREA, Leticia: *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, 2 vols. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992.
- B. OLMO, Santiago: “Naturalezas artificiales. El paisaje fotográfico”, en *Los géneros de la pintura: una visión actual*, cat. exp. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994, pp. 115-157.
- BAENA ZAPATERO, Alberto: “Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVIII, nº 350, 2015, pp. 173-188.
- BAENA ZAPATERO, Alberto: “El comercio de biombos en el Pacífico (1582-1785)” en *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*. Granada, Editorial Universitaria, 2014, pp. 155-170.

- BAENA ZAPATERO, Alberto: “Nueva España a través de sus biombos”, en *Orbis incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro García*, vol. 2. Huelva, Universidad de Huelva, 2007, pp. 441-449.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo: *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*. Ciudad de México, ENAP, 2009.
- BAILEY, Colin B.: *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-revolutionary Paris*. New Haven and London, Yale University Press, 2002.
- BARASCH, Moshe: *Teorías del arte. De platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza Forma, 2003.
- BAREA AZCÓN, Patricia: “La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España”, *Archivo Español de Arte*, vol. 80, nº 318, 2007, pp. 186-199.
- BARGELINI, Clara: “Dos series de pinturas de Francisco Clapera”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 65, vol. XVI, 1994, pp. 159-178.
- BARGELLINI, Clara: “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y el Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, nº 75, 1999, pp. 79-88.
- BARREDO DE VALENZUELA Y ARROJO, Adolfo y ALONSO DE CÁRDENAS Y LÓPEZ, Ampelio: *Nobiliario de Extremadura*, t. V. Madrid, Ediciones Hidalguía, 2000.
- BARRIGA CALLE, Irma: “La experiencia de la muerte en Lima. Siglo XVII”, *Apuntes*, nº 31, 1992, pp. 81-101.
- BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”, en *El ocaso del Antiguo Régimen en los imperios ibéricos*. Lima, PUCP, 2017, pp. 313-342.
- BARRIGA CALLE, Irma: “Religiosidad y Muerte en Lima (1670-1700)”, *BIRA*, nº 25, 1998, pp. 15-89.
- BARRIGA CALLE, Irma: Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante de la Fuente, 2015, pp. 423-447.
- BARRIGA TELLO, Martha Irene: “Iglesia y Estado: las tendencias estilísticas en Lima en el siglo XVIII”, *Boletín del Instituto Riva Agüero*, nº 27, 2000, pp. 77-98.

- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: “La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765 - Madrid 1815)”, *Locus Amoenus*, nº 8, 2005-2006, pp. 233-264.
- BASSEGODA, Bonaventura: “El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locus Amoenus*, nº 5, 2000-2001, pp. 205-216.
- BAYÓN, Damián y MARX, Murillo: *Historia del Arte colonial sudamericano: Sudamérica Hispana y el Brasil*. Barcelona, Polígrafa, 1989.
- BAZIN, Germain: *El tiempo de los museos*. Madrid, Daimon, 1969.
- BÉDAT, Claude: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- BENAVENTE VELARDE, Teófilo y MARTÍNEZ FRISANCHO, Alejandro: *El pintor de la colonia Don Antonio Sinchi Rocca Inca*. Cuzco, H.G. Rozas Suc., 1965.
- BENAVENTE VELARDE, Teófilo: *Pintores cusqueños de la colonia*. Cuzco, Municipalidad del Cuzco, 1995.
- BENAVIDES RODRÍGUEZ, Alfredo: *La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1988.
- BERMEJO VEGA, Virgilio: “La difusión de la iconografía franciscana a fines de la Edad Media. “Il Poverello” de Asís en la entalladura del siglo XV”, en *VI Semana de Estudios Medievales*. La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1996, pp. 283-299.
- BERMEJO, Elisa: “La pintura flamenca en tiempos de Carlos III: consideraciones sobre su valoración artística y tasación”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 297-301.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.): *El siglo de Oro de la pintura sevillana*, cat. exp. Lima, BCP, 1985.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La pintura en Lima durante el virreinato”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 31-107.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “Una pintura original de Bernabé de Ayala en Lima”, *Archivo Hispalense*, tomos L-LI, nº 153-158, 1958, pp. 1-7.

- BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989.
- BIALOSTOCKI, Jan: “Expansión y asimilación del Manierismo”, en *La Dispersión del Manierismo*. México, UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 13-31.
- BLANCA ROBAS, Diego, ATERIDO, Ángel y PÉREZ PRECIADO, José Juan: “Los marcos de las pinturas de La Granja de San Ildefonso”, en *Inventarios Reales: colecciones de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 369-426.
- BLANCO, Mercedes “El paisaje erótico entre poesía y pintura”, *Criticón*, nº 114, 2012, pp. 101-137.
- BOCCARDO, Piero y DI FABIO Clario: “Pinturas del Siglo de Oro en Génova entre los siglos XVII y XIX”, en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004, pp. 233-246.
- BOCCARDO, Piero: “Reyes y financieros: mercado artístico y colecciones entre Madrid y Génova (siglos XVII-XVIII)”, en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004, pp. 189-204.
- BOGHI, Silvia y CESARE, Grazia de: *Museo Colonial Charcas*. Cuadernos ILLA, Serie Cooperación, 41. Sucre, Illa, 2010.
- BOLAÑOS, María: *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*. Guijón, Ediciones Trea, 1997.
- BONET CORREA, Antonio: *Monasterios Iberoamericanos*. Madrid, El Viso, 2001.
- BORGES, Célia Maia: “A Representação Iconográfica de Santa Teresa: mística e plástica na Península Ibérica na época barroca”, en *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Brasil, Universidad Federal de Minas Gerais, 2008, pp. 379-389.
- BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 Volúmenes. Madrid, Visor, 1996.
- BRAUDILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1969.
- BROWN, Jonathan y ELLIOT, John: *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Taurus, 2003.
- BROWN, Jonathan: *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid, Nerea, 1995.



- BROWN, Jonathan: *Painting in Spain, 1500-1700*. New Haven, Yale University Press, 1998.
- BROWN, Thomas: *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, 2 vols. México, D.F., Secretaría de Educación Pública, 1976.
- BRYSSON, Norman: *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid, Alianza, 1995.
- BUCCI, Mario: *El estudio de Francisco I. Granada*, Albaicín, 1966.
- BUONOCORE, Marco: *Camillo Massimo collezionista di antichità: fonti e materiali*. Roma, L'erma di Bretschneider, 1996.
- BURKE, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España: el Barroco*. México, Azabache, 1992.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Arte en tiempo de guerra*. Madrid, CSIC, 2009.
- CABELLO CARRO, Paz: “La formación de las colecciones americanas en España: evolución de los criterios”, *Anales del Museo de América*, nº 9, 2001, pp. 303-318.
- CACCIOTTI, B.: “La collezione del VII marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bolletino d'Arte*, nº 86-87, 1994, pp. 133-196.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Caballeros de la Orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII*, t. I. Madrid, Hidalguía, 1986.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Caballeros de la Orden de Calatrava que efectuaron sus pruebas de ingreso durante el siglo XVIII*, t. II. Madrid, Hidalguía, 1986.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de: *Caballeros de la Orden de Santiago. Siglo XVIII*, t. III. Madrid, Ediciones Hidalguía, 1978.
- CADENAS Y VICENT. Vicente de: *Extractos de los expedientes de la Orden de Carlos 3º (1771-1847)*, t. VIII. Madrid, Hidalguía, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Los géneros de la pintura*. Madrid, Taurus, 2005.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia [et al.]: *Imágenes de poder en la Edad Moderna*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.

- CÁMARA MUÑOZ, Alicia: “La dimensión social de la casa” en *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, vol. 1. Madrid, El Viso, 2006, pp. 125-198.
- CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, María: *Un legado que pervive en Hispanoamérica: el mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XII y XVIII*. Madrid, El Viso, 2013.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier: *El Monasterio del Escorial y la pintura*, Actas del Simposio. El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001.
- CANDIOTI, Agustín: *Francisco Antonio Candioti y Zeballos. Primer gobernador independiente de Santa Fe. Su actuación durante el Virreinato del Río de la Plata y la Independencia Nacional*. Santa Fe, Academia Nacional de Agronomía y Veterinaria, 1960.
- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- CANO, Ignacio: “El naturalismo y los modos visuales de expresión de lo espiritual en la pintura de Zurbarán”, en *Los pintores de lo real*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 73-92.
- CANTOS MARTÍNEZ, Olga: “Polseras, Encasamentos y Marcos en los retablos escultóricos”, en *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 25-30.
- CANTUARIAS ACOSTA, Ricardo: “El transporte en Lima: del Virreinato a la República”, *BIRA*, nº 25, 1998, pp. 107-129.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Cristina: *Arte y teoría: La contrarreforma y España*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.
- CÁRDENAS PIERA, Emilio de: *Caballeros de la Orden de Santiago, Siglo XVIII*, tomo VI. Madrid, Ediciones Hidalguía, 1994.
- CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003.
- CARRANZA COGORNO, Sandro Gino: *Leonardo Jaramillo, un “maestro pintor” sevillano en el Perú Virreinal*, Tesis de Licenciatura. Lima, PUCP, 2017.

- CARROLL GRIFFIN, Charles y NAVARRO, José Gabriel: *El arte en la provincia de Quito*. México, Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1960.
- CASALINO SEN, Carlota Alicia: “Higiene pública y piedad ilustrada: la cultura de la muerte bajo los borbones”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 329-348.
- CASTAN Y RANCH, Amèlia: “Nobleza y poder en la Cataluña de la Época Moderna: una aproximación biográfica al primer marqués de Castellldosrius (1651-1710)”, *Pedralbes*, nº 13, II, 1993, pp. 263-272.
- CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura”. Estudio iconográfico”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo XI, nº 22, 2002, pp. 207-399.
- CEJUDO VALÁSQUEZ, Pablo: *Coloristas de Collao: una biografía de Italaque y del pintor Leonardo Flores*. La Paz, Talleres Gráficos Bolivianos, 1966.
- CERRO NARGÁNEZ, Rafael: “José Carrillo de Albornoz y Montiel, conde de Montemar: un militar andaluz entre Cataluña e Italia (1694-1725)”, *Pedralbes*, vol. II, nº 18, 1998, pp. 531-538.
- CHACÓN TORRES, Mario. *Arte virreinal en Potosí: fuentes para su historia*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1973.
- CHARLOT, Jean: *Mexican art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin, Texas, University of Texas Press, 1962.
- CHATELUS, Jean: “Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIIIe siècle”, *Dix-Huitième Siècle*, nº 6, 1974, pp. 309-324.
- CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel: *El Barroco*. Madrid, Istmo, 2001.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Inventarios de Felipe II: inventario "post mortem", almoneda y libro de remates*. Madrid, Fernando Villaverde Editorial, 2018.
- CHECA CREMADES, Fernando: “El Emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones”, en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 1. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 39-56.

- CHECA CREMADES, Fernando: *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, cat. exp. Madrid, Nerea, 1994.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II, Mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1997.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2013.
- CHERRY, Peter: “La dura realidad de la vida: pobres, marginados y el naturalismo español”, en *Los pintores de lo real*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 157-180.
- CHERRY, Peter: *Arte y naturaleza: el bodegón español del siglo de oro*. Aranjuez, Doce Calles, 1999.
- CHERRY, Peter: *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- CHOCANO MENA, Magdalena: “Linaje y mayorazgo en el Perú colonial”, *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 12, 1995, pp. 129-146.
- CLARK, Kenneth: *El arte del paisaje*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- CLÈMENT, Jean-Pierre: *El Mercurio Peruano, 1790-1795*, 2 vols. Frankfurt, Iberoamericana, 1997-1998.
- CODET, Henri: *Ensayo sobre el coleccionismo*. París, Jouve, 1921.
- COHEN SUÁREZ, Ananda y MONTERO QUISPE, Raúl: *Pintura Colonial Cusqueña. El Esplendor del Arte en los Andes*. Lima, Haynanka Ediciones, 2015.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael: “Alonso Vázquez, la “Última Cena” de la Catedral de Texcoco o la anatomía de la rutina”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 113-123.
- CONTRERAS, Remedios: *Relación y documentos de gobierno del virrey del Perú Agustín de Jaúregui y Aldecoa (1780-1784)*. Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1982.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina: *Literatura y arte: el tópico «ut pictura poesis»*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998.
- CRESPO RODRÍGUEZ, María Dolores: *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos y Diputación de Sevilla, 2006.

- CROW, Thomas E.: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, Nerea, 1989.
- CRUZ MEDINA, Juan Pablo: “La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII”, *Memoria y Sociedad*, vol. 18, nº 36, 2014, pp. 100-117.
- CUADRIELLO, Jaime: “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 205-242.
- CUMMINS, Thomas (coord.): *Los Incas, Reyes del Perú*. Lima, BCP, 2005.
- CUMMINS, Thomas: “Imitación e invención en el barroco peruano”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP, 2003, pp. 27-59.
- CUMMINS, Thomas: “Pictorial Invention and Political Coercion”, en *Toasts with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Michigan, The University of Michigan Press, 2012, pp. 140- 172.
- CURIEL, Gustavo: “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico”, en *Viento Detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo: colección de biombos de los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya*. México, Asociación Carso A.C. y Museo Soumaya, 1999, pp. 9-32.
- DADSON, Trevor J.: *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Arco/Libros, 1998.
- DE AZUA MARTÍNEZ, Elena Ruíz: “El Monetario de San Lorenzo del Escorial: un ejemplo del coleccionismo en Época Moderna y su relación con las artes”, en *Literatura e imagen en El Escorial*, Actas del Simposio. El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 889-902.
- DE BENEDICTIS, Cristina: *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*. Firenze, Ponte alle Grazie, 1998.
- DE LA MAZA, Francisco: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México: grabados, litografías y documentos del siglo XVI al XIX*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: “La imagen de la escultura en la pintura (1506-1755)”, *Ars Bilduma*, nº 4, 2014, pp. 49-72.

- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción: “La imagen del mártir en el Barroco: *el Ánimo Invencible*”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXV, nº 338, 2012, pp. 147-164.
- DE LA PUENTE Y BRUNKE, José: “El Mercurio Peruano y la religión” en *Anuario de Historia de la Iglesia*, nº 17, 2008, pp. 137-148.
- DE LA PUENTE Y BRUNKE, José: “La cofradía de Aránzazu de los vascos de Lima”, en *Las huellas de América, actas del I Congreso Internacional: Arantzazu y los Franciscanos Vascos en América*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2004, pp. 103-113.
- DE LA PUENTE Y CANDAMO, José Agustín: “La idea del Perú en el Mercurio Peruano y en la Revista de Lima”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 20, 1993, pp. 45-50.
- DE LA PUENTE Y CANDAMO, José A.: “Los bienes de Francisco Castrillón y Arango”, *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, nº 10, 1957, pp. 25-30.
- DEAN, Carolyn: *Los Cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima, UNMSM, Fondo Editorial, 2002.
- DEANS-SMITH, Susan.: “Gothic Taste vs. Buen Gusto: Creolism, Urban Space, and Aesthetic Discourse in Late Colonial Peru” en *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*. Nuevo México, University of New Mexico Press, 2013, pp. 25-48.
- DELENDÁ, Odile y ROS DE BARBERO, Almudena: *Francisco de Zurbarán, 1598-1664: catálogo razonado*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.
- DELENDÁ, Odile: “La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII”, en *María Magdalena: Éxtasis y arrepentimiento*. México, Museo Nacional de San Carlos, 2001, pp. 277-289.
- DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: “La iconografía del «Éxtasis de Santa Teresa», Gian Lorenzo Bernini y el arte del Barroco hispánico”, en *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*. San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2015, pp. 581-606.
- DESCOLA, Juan: *La vida cotidiana en el Perú en tiempos de los españoles: 1710-1820*. Buenos Aires, Hachette, 1962.

- DÍAZ PADRÓN, Matías y ROYO-VILLANOVA, Mercedes: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1992.
- DÍAZ PADRÓN, Matías: *Museo del Prado: catálogo de pinturas. Escuela flamenca*. Madrid, Museo del Prado y Patrimonio Nacional de Museos, 1975.
- DIETZ, Feike... [et al.]: *Illustrated religious texts in the north of Europe, 1500-1800*. Berlín, Ashgate Publishing Limited, 2014.
- DOLZ, Michele: “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII”, en *Actas del coloquio internacional. El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del sagrario, 1606-2006*. Sevilla, Editorial Hermandad Sacramental del Sagrario, 2010, pp. 105-128.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: “Función y discurso de la imagen de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, nº 18, 2011, pp. 77-93.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, Alianza, 1990.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVII*, t. I. Madrid, CSIC, 1993.
- DONAHUE-WALLACE, Kelly: *Art and architecture of viceregal Latin America, 1521-1821*. Nuevo México, UNM Press, 2008.
- DUBY, George y ARIÈS, Philippe: *Historia de la vida privada*, 5 vols. Madrid, Taurus, 2001.
- DUBY, George y ARIÈS, Philippe: *Historia de la vida privada: del Renacimiento a la Ilustración*, vol. 3. Madrid, Taurus, 2001.
- DUMBAR TEMPLE, Ella: “El inventario de la Quinta de Presa”, *Documenta, Revista de la Sociedad Peruana de Historia*, vol. 1, nº 1, 1948, pp. 317-374.
- DURÁN MONTERO, María Antonia: “La Alameda de los Descalzos de Lima y su relación con las de Hércules de Sevilla y la del Prado de Valladolid”, en *Andalucía y América en el siglo XVII, Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*, t. 2. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1985, pp. 171-182.
- DURÁN MONTERO, María Antonia: “Lima en 1613, aspectos urbanos”, *Anuario de Estudios Americanos*, nº 49, 1992, pp. 171-188.

- DURÁN MONTERO, María Antonia: *Lima en el siglo XVII: arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1995.
- ZALAMA, Miguel Ángel: “La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel La Católica”, *BSSA arte*, vol. LXXIV, 2008, pp. 45-66.
- EICHBERGER, Dagmar: “Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas”, en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 2337-2349.
- ENRIQUE TORD, Luis Enrique: “La serie del Zodíaco de Diego Quispe Tito”, en *El Zodíaco en el Perú. Los Bassano y Diego Quispe Tito*, cat. exp. Lima, BCP, 1987, pp. 43-68.
- ESCALERA UREÑA, Andrés y RIVAS DÍAZ, Estefanía: “Un ejemplo de pintura “enconchada”. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico”, *Anales del Museo de América*, n° 10, 2002, pp. 291-305.
- ESCUDERO ORTIZ DE ZEVALLOS, Carlos: “La familia Tagle Bracho del Perú: apuntes genealógicos”, *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas*, n° 20, 1994, pp. 79-93.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (coord.): *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, BCP, 2014.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Academia y academicismos en Lima decimonónica”, *Tiempos de América*, n° 11, 2004, pp. 77-90.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Arte y literatura en el siglo XVIII: pinturas como emblemas en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas”, en *Amans artis, amans veritatis. Coloquio internacional de Arte en memoria de Juana Gutiérrez Haces*. México, UNAM e IIE, 2011, pp. 383-403.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 298-316.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP, 2003, pp. 135-171.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “El Rococó Germánico y la Vida de San Agustín en la pintura Cusqueña: lo Profano como Alegoría Cristiana”, *Illapa*, vol. 6, n° 6, 2009, pp. 19-30.



- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “La cultura emblemática en una casa de ejercicios espirituales para señoras limeñas”, *Illapa*, n° 8, 2011, pp. 29-41.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: “Pedro Pablo Rubens y sus grabadores”, *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 57-69.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima, UNMSM, Fondo Editorial, 2002, pp. 44-45.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: Obras firmadas de Cristóbal Lozano para los jesuitas”, *Illapa*, n° 10, 2013, pp. 37-47.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *Pintura mural en el claustro de San Francisco de Lima: Estudio iconográfico y estilístico*, tesis de Licenciatura. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.
- ESTABRIDIS, Ricardo: “Influencia Italiana en la Pintura Virreinal”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 109-165.
- ESTENSSORO F., Juan Carlos: “Autorretrato del conquistador como vencido o la invención del Perú: la aparición del inca y de sus atributos políticos en las representaciones plásticas, 1526-1548”, *Colonial Latin American Review*, vol. 19, n° 1, 2010, pp. 151-205.
- ESTENSSORO, Juan Carlos: “Construyendo la memoria: La figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II”, en *Los incas, reyes del Perú*. Lima, BCP, 2005, pp. 93-173;
- ETTE, Ottmar: “Muebles móviles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transareal”, *Revista Iberoamericana*, XVI, n° 54, 2014, pp. 85-95.
- EUGENIO MARTÍNEZ, María de los Ángeles: *La ilustración en América (siglo XVIII): pelucas y casacas en los trópicos*. Madrid, Anaya, 1988.
- FAJARDO DE RUEDA, Marta: “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, vol. 6, n° 11, 2014, pp. 68-125.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “El coleccionismo en Sevilla en el siglo XVIII”, en *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, pp. 41-64.

- FALOMIR FAUS, Miguel: “Artists’ Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600” en *Mapping Markets for Painting in Europe, 1450-1750*. Turnout, Brepols, 2006, pp. 135-163.
- FALOMIR, Miguel, JOANNIDES, Paul y MORA, Elisa: “Dánae” y “Venus y Adonis”, las primeras “poesías” de Tiziano para Felipe II. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- FALOMIR, Miguel: “El retrato de corte”, en *El Retrato del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 109-123.
- FALOMIR, Miguel: *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- FAROULT, Guillaume: “Pierre-Louis Éveillard de Livois: portrait d’un collectionneur angevin à l’Ancien Régime”, *Bulletin de la Société d’histoire de l’art français*, 1999-2001, pp. 135-170.
- FARRÉ VIDAL, Judith: *Espacio y tiempo de fiesta en Nueva España (1665-1760)*. Madrid, Iberoamericana, 2013.
- FAUSTO RAMÍREZ, A.: “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)” en *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*, t. 2. México, Fomento Cultural Banamex, 2010, pp. 599-653.
- FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria: *Inventarios reales: testamentaria del Rey Carlos II: 1701-1703*, 3 vols. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1975-1985.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda: *Los balcones de Lima y su conservación*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2007.
- FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa: “San Antonio Abad, un santo antiguo pero muy actual”, en *El culto a los santos. Cofradías, devoción, fiestas y arte*. El Escorial, Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, pp. 677-690.
- FERNANDO ARELLANO, S. J.: *El arte hispanoamericano*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello y Editorial Ex Libris, 1988.

- FIOCCO BLOISA, Luisa: “El grabado, medio peregrino entre Europa y América Virreinal,” en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 37-46.
- FLETCHER, Jennifer: “El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición”, en *El Retrato del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 71-89.
- FLORESCANO, Enrique: *Haciendas, latifundios y plantaciones en América Latina*. México, España y Argentina, Siglo XXI, 1975, pp. 15-48.
- FLORES-ZÚÑIGA, Fernando: “La biblioteca del oidor doctor Don Pablo Vásquez de Velasco y Salazar (1720). un vistazo al acervo cultural barroco limeño”, *BIRA*, nº 34, 2007.
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: “Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 577-581.
- FRAILE MARTÍN, Isabel: “Los caminos del barroco en las colecciones novohispanas”, *Quiroga*, nº 6, 2014, pp. 10-22.
- FRANCO RUBIO, Gloria: “El nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen. Notas para su estudio”, *Revista de Historia Moderna*, nº 30, 2012, pp. 17-31.
- FRANCO RUBIO, Gloria: “La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social”, *Chronica Nova*, nº 35, 2009, pp. 63-103.
- FRANCO RUBIO, Gloria: *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*. Madrid, Ediciones Libertarias, 2001, “Introducción. Historiar la vida cotidiana en la España Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, nº VIII, 2009, pp. 11-30.
- FRANCO SILVA, Alfonso: “La cámara del cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la Iglesia hispana del siglo XV”, *HID*, nº 39, 2012, pp. 65-127.
- FRUTOS SASTRE, Leticia de: “Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio”, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2009, pp. 363-377.
- FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.

- GALÁN DOMINGO, Eduardo: “De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional”, *Arbor*, vol. CLXIX, nº 665, 2001, pp. 221-238.
- GÁLLEGO, Julián: *El pintor, de artesano a artista*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.
- GARCÍA CUETO, David: “Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la corona durante el siglo XVII”, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2009, pp. 293-321.
- GARCÍA CUETO, David: *Seicento boloñés y siglo de oro español: el arte, la época, los protagonistas*. Madrid, CEEH, 2006.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: “La escuela española en las colecciones de Carlos III”, en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid, CSIC, 1989, pp. 337-346.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 1989.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José: *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006.
- GARCÍA JURADO, Ricardo: “Cristo del amor”, en *La Madera hecha Dios: Arte, Fe y Devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 88-89.
- GARCIA JURADO, Ricardo: “Dolorosa”, en *La madera hecha Dios. Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 92-95.
- GARCÍA MELERO, José Enrique: *Literatura española sobre artes plásticas*, 2 volúmenes. Madrid, Ediciones-Encuentro, 2002.
- GARCÍA MORALES, Alfonso: “Las fiestas de Lima (1632) de Rodrigo de Carvajal y Robles”, *Anuario de Estudios Americanos*, nº 44, 1987, pp. 141-171.
- GARCÍA RAMOS, María Dolores: “Rodolfo II de Praga como mecenas y coleccionista: la formación de un gusto”, *Revista Almirez*, nº 7, 2013, pp. 103-127.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción: “Una contribución andina al barroco americano”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 201-217.

- GARDUÑO, Ana: “El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, n° 93, 2008, pp. 199-212.
- GARDUÑO, Ana: *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México, UNAM, 2009.
- GARRIDO RAMOS, Beatriz: “La primera dama del Renacimiento: Isabella d’Este (1474-1539), promotora artística y mecenas”, *Revista Historias del Orbis Terrarum, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, vol. 8, 2014, pp. 24-68.
- GENTO SANZ, Benjamín: *San Francisco de Lima: estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Lima, Torres Aguirre, 1945.
- GERMANÁ RÓQUEZ, Gabriela: “El mueble en el Perú en el siglo XVIII: estilos, gustos y costumbres de la elite colonial”, *Anales del Museo de América*, n° 16, 2008, pp. 189-206.
- GIL ENCABO, Fermín: “Vicencio Juan de Lastanosa y sus prodigios”, en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, cat. exp. Huesca, Diputación de Hueca, 1994, pp. 111-124.
- GIL SALINAS, Rafael: *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1994.
- GIL TOVAR, Francisco: *El arte colombiano*, vol. 3. Colombia, Plaza y Janes Editores Colombia, 1985.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel: *Gregorio Vásquez: dibujos originales a pincel*. Colombia, Librería Suramérica, 1944.
- GISBERT, Teresa y MESA, Andrés de: “Los grabados, El “Juicio Final” y la idolatría indígena en el mundo andino”, en *Entre cielos e infiernos*, Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 17-42.
- GISBERT, Teresa: “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú” en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 99-143.
- GISBERT, Teresa: “Las series de ángeles en la pintura virreinal”, *Revista Aeronáutica*, vol. XII, n° 31, 1976, pp. 60-66.
- GISBERT, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Bolivia, Editorial Gisbert y Cia, 1994.

- GISBERT, Teresa: *Restauración de cuatro lienzos monumentales. «El Purgatorio», «El Juicio Final», «El Infierno» y «La Gloria»*. Templo de Carabuco. La Paz, Ministerio de Desarrollo Económico y Viceministerio de Cultura, 2005.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid, Ediciones Siruela, 1986.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar: “De la penuria y el lujo en la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”, *Revista de Indias*, vol. LVI, nº 206, 1996, pp. 49-74.
- GONZÁLEZ BUENO, Antonio: “Plantas y luces: la Botánica de la Ilustración en la América hispana”, en *La formación de la cultura virreinal: el siglo XVIII*, vol. 3. Madrid, Vervuert: Iberoamericana, 2006, pp. 107-128.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: “La serie de los apóstoles en la catedral de Lima: sus fuentes gráficas”, *BROCAR*, nº 32, 2008, pp. 191-218.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Matías José Maestro [1766-1835], arquitecto, escultor, pintor, músico, escritor... vitoriano olvidado en la memoria de la ciudad*. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007.
- GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel: “De fervor regio a piedad virreinal. Culto e iconografía de los siete arcángeles”, *Sémata*, vol. 24, 2012, pp. 111-132.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: “Los límites del retrato”, en *El Retrato del Renacimiento*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 125-145.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: “Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo”, en *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, pp. 43-52.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Akal, 2015.
- GONZÁLEZ HERAS, Natalia: “La religiosidad doméstica de las elites al servicio de la Monarquía en el siglo XVIII. Reflejos materiales de actitudes piadosas”, *Cuadernos de Historia Moderna*, nº XIV, 2015, pp. 85-106.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto: *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*. Sevilla, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deportes, 1999.
- GONZÁLEZ SEGARRA, Sebastián: “Patrimonios pictóricos nobiliarios, Málaga 1700-1746”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, nº 19, 1998, pp. 143-163.

- GRANADOS ORTEGA, María Ángeles: “Medallas de Alfonso V de Aragón y I de Nápoles conservadas en el Museo Arqueológico Nacional: los hechos y virtudes del rey merecedores de la fama”, en *Actas del XV Congreso Nacional de Numismática*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2014, pp. 601-618.
- GRITSAI, Natalia: *Anthony van Dyck, 1599-1641*. USA, Parkstone International, 2011.
- GROOT, José Manuel, PIZANO, Roberto... [et al.]: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos: su vida, su obra, su vigencia*. Bogotá, Editorial Menorah, 1963.
- GRUNAUER ANDRADE, Carla: “Nicolás Javier de Goríbar, el pintor Barroco de la Escuela Quiteña”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 317-325.
- GUARDA, Gabriel: *La sociedad en Chile austral. Antes de la colonización alemana, 1645-1845*. Chile, Andrés Bello, 1979.
- GUERRERO ELECALDE, Rafael y TARRAGO, Griselda: “La certera espacialidad de los vínculos. Los Tagle Bracho entre la Montaña, Lima y el Río de la Plata (primera mitad del siglo XVIII)”, *Prohistoria*, nº 18, 2012, pp. 1-24.
- GUÍO CASTAÑOS, Guillermo y GUÍO MARTÍN, Javier J.: *El Palacio de Contreras y la Academia de Intendencia en Ávila*. Ávila, 2007.
- GUIVOBICH PÉREZ, Pedro: “El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano”, *Revista Histórica*, vol. XVI, nº1, 1992, pp. 1-31
- GUTIÉRREZ ARBULÚ, Laura y CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier: *La Orden de San Agustín en el Archivo del Arzobispado de Lima*. Real Monasterio San Lorenzo de El Escorial, EDES, 2012.
- GUTIÉRREZ HACES, Juana (coord.): *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. 4 volúmenes. México D.F., Fondo Cultural Banamex, 2008-2009.
- GUTIERREZ USILLOS, Andrés: “Nuevas aportaciones en torno al lienzo «los mulatos de Esmeraldas». Estudio técnico, radiográfico e histórico”, *Anales del Museo de América*, nº 20, 2012, pp. 7-64.
- GUTIÉRREZ, Ramón: *La casa cusqueña*. Argentina, Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la arquitectura, 1981.
- HALCÓN, Fátima: “El artista en la sociedad novohispana del Barroco”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte,*

- Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 91-106.
- HALCÓN, Fátima: “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte*, n° 15, 2002, pp. 373-381.
  - HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro: *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*. Frankfurt am Main, Madrid, Iberoamericana, 1996.
  - HAMPE-MARTÍNEZ, Teodoro: “Sobre la imagen de la muerte: El retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro”, en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 77-89.
  - HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*. Madrid, Akal, 2003.
  - HART- TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Historia de la casa urbana virreinal en Lima”, *Revista del ANP*, tomo XXVI, entrega 1, 1962, pp. 110-206.
  - HARTH-TERRÈ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Historia de la casa urbana virreinal en Lima. Las Bellas Artes en el Virreinato del Perú”, *Revista del ANP*, t. XXVI, n° 1, 1962, pp. 109-206.
  - HARTH-TERRÈ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Nota para una historia del balcón en Lima”, *Revista del ANP*, t. XXIII, n° 2, 1959, pp. 3-59.
  - HARTH-TERRÈ, Emilio: “Cómo eran las casas en Lima, en el siglo XVI”, *Revista Mar del Sur*, S.e., s.f., pp. 17-29.
  - HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima”, *Revista del ANP*, tomo XXVI, n° 2, 1962, pp. 3-96.
  - HART-TERRÉ, Emilio y MÁRQUEZ ABANTO, Alberto: “Pintura y pintores en Lima Virreinal”, *Revista del ANP*, tomo XXVII, entrega 1 y 2, 1963, pp. 104-218.
  - HART-TERRÉ, Emilio: “Los Illescas, pintores en Lima”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 11, 1958, pp. 124-130.
  - HASKELL, Francis: *Patronos y pintores: arte y sociedad en la Italia barroca*. Cátedra, 1984.
  - HATTORI, Cordélia: “Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat”, *Master Drawings*, vol. 45, n° 1, 2007, pp. 38-53.



- HELLWIG, Karin: “La recepción de Murillo en Europa”, en *El Joven Murillo*, cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, pp. 97-115.
- HELLWIG, Karin: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999.
- HERMOSO CUESTA, Miguel: “Obras inéditas de Lucas Jordán en España”, *Artigramas*, nº 16, 2001, 387-401.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Bernabé de Ayala, pintor”, *Archivo Hispalense*, tomo 55, nº 168, 1972, pp. 1-28.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: *Ut pictura poesis*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2011.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Carmen y SIMÓN HERNÁNDEZ, Fátima: “La casa en la Castilla rural del siglo XVIII. Hacia la especialización del espacio doméstico”, *Tiempos Modernos*, vol. 8, nº 29, 2014, pp. 1-12.
- HERRERA GARCÍA, Francisco José: “En los márgenes del cuadro: el marco en la Sevilla barroca”, en *Domingo Martínez, en la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación El Monte, 2004, pp. 109-127.
- HERRERO CARRETERO, Concha: *Tapices de Isabel la Católica: origen de la colección real española*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2004.
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “«Nueve países grandes de pincel valiente»: La galería pictórica de Felipe Urbano de Colmenares (1799)”, en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla, Universidad de Sevilla y SAV, 2018 (en prensa).
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Devoción y Sensualidad: ámbitos del coleccionismo pictórico en las viviendas limeñas”, en *Creatividad, fantasía, anécdota e ideación. Curiosidades estéticas e historiográficas en el Arte y la Cultura Visual*. Logroño, Aguja de Palacio Ediciones, 2018 (en prensa).
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “José Luis Munárriz y el Anteproyecto para la Academia de San Hermenegildo de Lima (1812)”, en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, t. 1. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018, pp. 449-460.
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “El coleccionismo de arte cuzqueño en Lima durante el siglo XVIII”, *Revista del Instituto Riva-Agüero*, vol. 3, nº 2, 2018, pp. 81-120.

- HOLGUERA CABRERA, Antonio, PRIETO USTIO, Ester y URIONDO LOZANO, María: *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, Universidad de Sevilla y SAV, 2016.
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Gonzalo Arias: una aproximación crítica al coleccionismo limeño durante el siglo XVII” en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, Universidad de Sevilla y SAV, 2016, pp. 15-29.
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “La galería pictórica del III Conde de la Monclova (1690-1705)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 48, 2017, pp. 91-104.
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765)”, *Laboratorio de Arte*, nº 29, 2017, pp. 503-524.
- HOLGUERA CABRERA, Antonio: “Cristo resucitado/ Cristo yacente”, en *La madera hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 104-105.
- JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo: *El coleccionismo manierista de los Austrias: entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael: “La colección pictórica americana del duque de la Palata, virrey del Perú”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 45, 2014, pp. 113-128.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael: *Poder y corrupción administrativa en el Perú colonial (1660-1705)*, tesis doctoral inédita. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.
- JOHNSON, Gèraldine A.: “Imagining Images of Powerful Women: María de’ Medici’s Patronage of Art and Architecture”, en *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 126-153.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: *La Casita del Príncipe de El Escorial*. Madrid, Patrimonio Nacional, 2006.

- JORDAN, William B. y CHERRY, Peter: *El bodegón español de Velázquez a Goya*. Madrid, El Viso, 1995.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Leyendas de un artista. A propósito del pintor quiteño Miguel de Santiago”, *Anales del Museo de América*, nº XVII, 2009, pp. 8-17.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: “Para honra y gloria de la orden: las pinturas de las genealogías de las órdenes religiosas en los conventos quiteños en el Barroco”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 259-281.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633 - 1706): su vida, su obra y su taller*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito: la serie de pinturas sobre la vida del santo*. Quito, FONSAL, 2008.
- JUSTO ESTEBARANZ, Ángel: *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*. Quito, PUCE, 2011.
- KAGAN, Richard L.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico. 1493-1780*. Madrid, El Viso, 1998.
- KAGAN, Richard L.: “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, *Revista Pedralbes*, nº 20, 2000, pp. 11-36.
- KATZEW, Ilona (ed.): *Pintado en México, 1700-1790: pinxit Mexici*, cat. exp. Los Ángeles, Los Angeles, County Museum of Art y Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2017.
- KATZEW, Ilona: “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 149-203.
- KENNEDY TROYA, Alexandra “Algunas consideraciones sobre el arte barroco en Quito y la “interrupción” ilustrada (siglos XVII y XVIII)” en *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 43-65.
- KENNEDY TROYA, Alexandra: “Arte y artistas quiteños de exportación”, en *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 185- 203.
- KENNEDY TROYA, Alexandra: “Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile”, *Historia*, vol. 31, 1998, pp. 77-111.

- KENNEDY TROYA, Alexandra: “Criollización y secularización de la imagen quiteña (siglos XVII y XVIII)”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 3-22.
- KENNEDY TROYA, Alexandra: “Miguel de Santiago (c. 1633-1706): creación y recreación de la Escuela Quiteña”, en *Tradición, Estilo o Escuela en la Pintura Iberoamericana siglos XVI-XVIII*, Primer Seminario de Pintura Virreinal. México, UNAM/Banamex, 2004, pp. 281-297.
- KENNEDY TROYA, Alexandra: *Arte de la Real Audiencia de Quito. Siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea, 2002.
- KINKEAD, Duncan T.: “Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 283-301.
- KINKEAD, Duncan T.: “Artistic inventories in Seville: 1650-1699”, *Boletín de Bellas Artes*, nº XVII, 1989, pp. 117-178.
- KNIPPSCHILD, Silke: “El prestigio del pasado: La representación de la Antigüedad como signo del poder en la Inglaterra del siglo XVII”, *Actas del Congreso Internacional “Imágenes”, La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*. La Rioja, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 283-302.
- KOLLINGSWORTH, Mary: *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid, Akal, 2002.
- KRZYSZTOF, Pomian: *Collectionneurs, amateurs etc curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*. París, Gallimard, 1987.
- KUBLER, George: *La configuración del tiempo*. Madrid, Nerea, 1988.
- KÜGELGEN, Helga von: “¿Manierismo en la Pintura de los Reinos?”, en *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México, D.F., UNAM-IIE, 2012, pp. 65-108.
- KUON-ARCE, Elizabeth: “Del Manierismo al Barroco en Murales Cuzqueños”, *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 105-114.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Un retratista limeño de la era de la Independencia”, en *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, cat. exp. Lima, Asociación del MALI, 2014, pp. 34-51.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo y WUFFARDEN, Luis Eduardo: *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016.

- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “De Ruíz Cano a Unanue: Arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, vol. 29, nº 1, 2006, pp. 107-120.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Entre Roma clásica y Jerusalén Santa”: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815), *Sémata*, vol. 24, 2012, pp. 253-268.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Esplendor y ocaso de los maestros cuzqueños (1700-1850)”, en *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016, pp. 39-57.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Hacia un coleccionismo renovado. La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini”, en *La colección Petrus y Verónica Fernandini: el arte de la pintura en los Andes*. Lima, MALI, 2015, pp. 2-27.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “La Reina de las Artes: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)”, *Illapa*, nº 7, 2010, pp. 51-61.
- KUSONOKI Rodríguez, Ricardo: “Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)”, *Illapa*, nº 6, 2009, pp. 47-60.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX”, *Fronteras de la Historia*, nº 11, 2006, pp. 183-209.
- KUSONOKI RODRÍGUEZ, Ricardo: “Modernismo y clasicismo en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Uku Pacha*, nº 7-8, 2004, pp. 117-127.
- LABROT, Gérard: *Peinture et société à Naples: XVIe-XVIIIe siècle: commandes, collections, marchés*. Seyssel, Champ Vallon, 2010.
- LADERO DE QUESADA, Miguel Ángel: “Monedas y momos, camafeos y medallas, piedras finas y otros objetos coleccionados por el cardenal Don Pedro González de Mendoza”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCIX, cuaderno 2, 2012, pp. 167-195.
- LAFUENTE, José María: *El arte de ver. Tratados, Revistas, Manifiestos*, cat. exp. Santander, Ediciones La Bahía, 2016.
- LANGE, Justus: “El V duque de Alba como mecenas de las artes durante su virreinato en Nápoles (1622-1629) y su relación con Jusepe de Ribera”, en *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, CEEH, 2009, pp. 253-266.

- LATASA VASALLO PILAR: “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”, en *El gobierno de un mundo. Virreinos y Audiencias en la América Hispánica*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2004, pp. 341-373.
- LAVALLE, José Antonio de: “Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla (apuntes sobre su vida y sus obras)”, en *Estudios Históricos*. Lima, Librería e imprenta Gil, S.A., 1935, pp. 147-194.
- LAVALLE-COBO, Teresa: “Biografía artística de Isabel de Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp., Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 182-193.
- LAVAUR, Luis: “El siglo del "Grand Tour" (1715-1793) (I)”, *Estudios Turísticos*, nº 95, 1987, pp. 73-110.
- LEE, Reenselaer W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.
- LEONARDI, Claudio, RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella: *Diccionario de los santos*, vol. II. Madrid, San Pablo, 2000.
- LEONARDI, Claudio, RICCARDI, Andrea y ZARRI, Gabriella: *Diccionario de los santos*, vol. I. Madrid, San Pablo, 2000.
- LEONARDINI, Nanda: “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú” *Arbor*, vol. 185, nº 740, 2009, pp. 1259-1270; pp. 1260-1261.
- LEPRI, Nicoletta: “Modo pendular y modo circular en la codificación del tiempo en el arte”, en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco*. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 55-65.
- LHOMANN VILLENA, Guillermo: “Lima en el siglo XVII” en *Perú: indígena y virreinal*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2005, pp. 107-112.
- LINLEY, David: *El coleccionista inglés: una evolución del gusto*. Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.
- LIRA MONTT, Luis: “La beca de colegial en los colegios mayores y seminarios reales de América como acto positivo de nobleza”, *Hidalguía*, nº 298-299, 2003, pp. 305-349.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: “De coches, carrozas y calesas en Lima en el siglo XVII: una aproximación”, *Revista del AGN*, nº 14, 1996, pp. 111-157.

- LOHMANN VILLENA, Guillermo: “Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII”, *Revista Histórica*, tomo XIII, 1940, pp. 5-30.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Historia general del Perú. El virreinato*, t. V. Lima, Editorial Brasa, 1994.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los americanos en las órdenes nobiliarias*, vol. I. Madrid, CISC, 1993.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: *Los ministros de la Real Audiencia de Lima en el reinado de Los Borbones (1700-1821). Esquema de un estudio sobre un núcleo dirigente*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1974.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro: “Los vehículos representativos en la configuración de la corte virreinal: México y Lima, 1590-1700”, en *Materia crítica. Formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 269- 291.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.): *Historia del arte en Iberoamérica y Filipinas: materiales didácticos. 3, Artes plásticas*. Granada, Universidad de Granada, 2005.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael Jesús: “Los caminos del arte”, en *Perú: indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004, pp. 42-48.
- LÓPEZ NAVÍO, José Luis: “La gran colección de pinturas del marqués de Leganés”, *Analecta Calsanctiana*, nº 8, 1962, pp. 259-330.
- LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo. “Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español” *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 32, 2007, pp. 447-476.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.
- LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María: “Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su Casa-museo”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 3, 2007, pp. 122-129.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos: “Reflexiones sobre el gusto en la pintura barroca”, en *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza, IFC, 2010, pp. 29-52.
- LUGLI, Adalgisa: *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano, G. Mazzotta, 1983.

- LUJÁN, Flor: *Artesanía en piedra de Huamanga*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina -Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.
- LUNA FERNÁNDEZ, Juan José: *Carlos IV mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, Discurso de Ingreso en la Real Academia de Doctores. Madrid, Real Academia de Doctores, 1992.
- LUNA, Juan J. (coord.): *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*, cat. exp. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- LUNA, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, cat. exp. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.
- LUZÓN NOGUÉ, José María: “Isabel de Farnesio y la galería de esculturas de San Ildefonso”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 203-219.
- MACERA, Pablo: “Lenguaje y Modernismo Peruano en el siglo XVIII”, *Letras*, n° 68, 1963, pp. 3-43
- MACGREGOR, Arthur: *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*. London and Oxford, Alistair McAlpine and Oxford University Press, 1989.
- MADERUELO, Javier: *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid, Abada, 2006.
- MADRID, Antonio de la: “Montañeses en Portugal”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n°1, 1951.
- MAËS, Gaëtane: “Charles Lengart (1740-1816) ou la fonction sociale d’une collection”, en *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIIIe siècle*, actas del simposio internacional. Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 2005, pp. 19-40.
- MAJLUF, Natalia (ed.), ACUÑA, Constanza... [et al.]: *José Gil de Castro, pintor de libertadores*. Lima, Asociación del MALI, 2014.
- MAJLUF, Natalia, MAKOWSKI, Cristóbal y STASTNY, Francisco: *El arte en el Perú: obras en la colección del Museo de Arte de Lima*. Lima, MALI, 200.
- MAJLUF, Natalia: “En busca de José Gil de Castro: retratos de una (auto) biografía”, en *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, cat. exp. Lima, Asociación del MALI, 2014, pp. 2-19.



- MÂLE, Émile: *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Encuentro, 2001.
- MÁLE, Emile: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*. Madrid, Encuentro, 1985.
- MALO LARA, Lina: “Aportación documental al catálogo del pintor Francisco López Caro: cuarenta bodegones para Juan Martínez Montañés”, *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 311-318.
- MALOSETTI COSTA, Laura: “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”, en *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, cat. exp. Lima, Asociación del MALI, 2014, pp. 64-95.
- MANTAS FERNÁNDEZ, Rafael: “La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad”, en *Actas del Simposio: Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 887-906.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago: “San Pablo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 14, 2015, pp. 39-61.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo: *De lo permitido a lo prohibido: Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México, INAH, 2006.
- MARANI, Pietro C. *Leonardo. Catálogo completo*. Madrid, Akal, 1992.
- MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI, 1989.
- MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón: *Arte y ciencia en el Barroco español: historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid, Fundación Focus-Abengoa y Marcial Pons, 2014.
- María Patricia: “Los dibujos de Gregorio Vásquez Ceballos: una colección de 106 piezas fundamental para el estudio del arte colonial”, *Revista Credencial Historia*, nº 138, 2001, s/p.
- MARÍAS, Fernando: “Los apóstoles del Greco entre ayer y hoy: de modelos ejemplares a «locos de Dios»” en *El Greco: Los apóstoles. Santos y «locos de Dios»*, cat. exp. Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 15-51.
- MARÍATEGUI OLIVA, Ricardo: *José Gil de Castro (“el mulato Gil”): vida y obra del gran pintor peruano de los libertadores: obras existentes en Argentina y Chile*. Lima, [s.n.], 1981.

- MARIAZZA FOY, Jaime: “Grabadores flamencos del siglo XVI”, en *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 47-55.
- MARIAZZA FOY, Jaime: “Pintura colonial: la alegoría como recurso mnemotécnico”, *Revista del Museo Nacional*, tomo L, 2010, pp. 101-155.
- MARIAZZA FOY, Jaime: “Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana”, *Illapa*, nº 9, 2012, pp. 47-55.
- MARIAZZA FOY, Jaime: “Planteamientos usuales para el estudio del arte virreinal peruano”, en *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, BCP, 2014, pp. 296- 321.
- MARÍN BOZA, Pedro: “Colecciones y pasiones. Sobre el psicoanálisis, el género y los principios motivadores del coleccionismo”, *Goya*, nº 351, 2015, pp. 116-127.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando: “Bomarzo: una experiencia humanística y sensitiva”, *Laboratorio de Arte*, nº 23, 2011, pp. 65-77.
- MARTÍN TORRES, María Teresa: “El nacimiento del museo moderno en el siglo XVIII”, en *En torno al Barroco: miradas múltiples*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007, pp. 239-262.
- MARTIN VOGHTHERR, Christoph, TONKOVICH, Jennifer y HENNING, Andreas: *Jean de Jullienne: Collector and Connoisseur (Wallace Collection)*, cat. exp. Londres, Paul Holberton Publishing, 2011.
- MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena: “Los espacios públicos de las viviendas acomodadas del siglo XVIII a partir de la documentación notarial de Murcia y Madrid”, *Atrio*, nº 17, 2011, pp. 91-102.
- MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael: “La advocación del Carmen. Origen e iconografía”, en *Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pp. 771-790.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “El infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 12, 1991, pp. 39-61.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan: “Los trampantojos "a lo divino". Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular:

- el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid” en *Actas del Simposio: Religiosidad Popular en España*, vol. 2. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1997, pp. 159-180.
- MARTÍNEZ DEL RIO, Marita: “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos” en *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*, cat. exp. México, Editorial del Equilibrista, 1994, pp. 133-150.
  - MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, Fundación de la Real Maestranza de Caballería, 2010.
  - MARURI VILLANUEVA, Ramón: “Poder con poder se paga: títulos nobiliarios beneficiados en Indias (1681-1821)”, *Revista de Indias*, vol. LXIX, nº 246, 2009, pp. 207-240.
  - MATILLA TASCÓN, Antonio: “Comercio de pintura y alcabalas”, *Goya*, nº 178, 1984, pp. 180-182.
  - MAZZEO DE VIVO, Cristina: “Estrategias de control social y económico en la élite mercantil de Lima en su tránsito de la colonia a la República”, en *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Perú-México. PUCP y Colegio de Michoacán, 2005, pp. 281- 310.
  - MAZZEO, Cristina: “El Comercio Libre de 1778 y sus repercusiones en el mercado limeño”, en *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 127-146.
  - MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: “La gran *Tecleciguata*: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica” en *Andalucía y América en el siglo XVI*, Actas de las II Jornadas de Andalucía y América, vol. 2. Huelva, Universidad de Santa María de la Rábida, 1983, pp. 365-380.
  - MEDINA ZAVALA, José Toribio: *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1906.
  - MEDINA, Dolores: “Aspectos técnicos manifestados durante la restauración del enconchado “San Isidro y el milagro de la fuente” perteneciente al Museo de América”, *Anales del Museo de América*, nº 3, 1995, pp. 97-100.
  - MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús, ORTIZ DE LA TABLA DUCASSE, Javier y RIVERA GARRIDO, Águeda: *Cartas de cabildos hispanoamericanos. Audiencia de Lima*, vol. I. Sevilla, EEHA (CISC) e IRA (PUCP), 1999.

- MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús: *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: “La pintura veneciana en los debates artísticos de los siglos XVII y XVIII: la Academia y el Grand Tour”, en *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015, pp. 305-331.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- MENDIOROZ LACAMBRA, Ana: “El archivo de protocolos como base para la elaboración de una historia de las mentalidades: seis inventarios de bienes pertenecientes a la nobleza sevillana (1721-1731)”, *Laboratorio de Arte*, nº 7, 1994, pp. 327-347.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, 2 Volúmenes. Madrid, CSIC, 1974.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Ángeles y arcángeles”, en *El retorno de los ángeles*. Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales, 2000, pp. 39-51.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Diego de la Puente, pintor flamenco en Bolivia, Perú y Chile”, *Arte y Arqueología*, nº 5-6, 1978, pp. 223-250.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica”, *Anales del Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas*, nº 18, 1965, pp. 27-67.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “El pintor Diego Quispe Tito”, *Anales del Instituto Americano de Arte e Investigaciones Estéticas*, nº 8, 1955, pp. 159-168.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas Obras de Holguín y sus discípulos”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 18, 1965, pp. 165-171.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 10, 1957, pp. 8-71.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: “The Painter Mateo Mexía”, *The Americas*, vol. 16, nº 4, 1960, pp. 385-396.
- MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vols. Lima, Fundación A.N. Wiese, 1982.

- MESA, José de y GISBERT, Teresa: *Holguín y la pintura altoperuana del Virreinato*. La Paz, Biblioteca Paceña, 1956
- MESA, José de: “La influencia de Flandes en la pintura del área andina”, *Revista de Historia de América*, nº 117, 1994, pp. 61-82.
- MICHAUD, Cécile y DELLA PINA, José Torres: *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009.
- MICHEL, Patrick: “La peinture «Flamande» et les goûts des collectionneurs français des années 1760-1780: un état des lieux”, en *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIIIe siècle*, Actas del Simposio Internacional. Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 2005, pp. 289-306.
- MILCUA, José (coord.): *El bodegón español: de Zurbarán a Picasso*, cat. exp. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *John Soane (1753-1807) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid, Mairera Libros, 2001.
- MONTANER, Emilia: “Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco”, *CRITICÓN*, nº 55, 1992, pp. 5-14.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Un *Ecce Homo* de Antonio del Castillo en Granada”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXV, nº 337, 2012, pp. 80-87.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Nobleza y mecenazgo artístico: virreyes andaluces en Indias”, en *La nobleza andaluza y su proyección en Indias*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2013, pp. 117-156.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “La pintura emblemática de la Divina Pastora en América”, en *Confluencia de la imagen y la palabra. Emblemática y artificio retórico*. Madrid, Sociedad Española de Emblemática y Universitat de València, 2015, pp. 387-401; 388.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Albuquerque en la Nueva España*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería, 2016.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel: “La celda del Padre Salamanca en el Convento de la Merced de Cuzco”, *IMAGO*, nº 9, 2009, pp. 79-97.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel: *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Patrimonio Histórico-Artístico: conservación de bienes culturales*. Madrid, Historia 16, 1996.
- MORÁN SUÁREZ, Isabel: “El coleccionismo astronómico de Felipe II”, en *La ciencia en el Monasterio del Escorial*, vol. 1, Actas del Simposio. El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1993, pp. 501-512.
- MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid, Cátedra, 1985.
- MORÁN TURINA, José Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo, 1997.
- MORÁN TURINA, José Miguel: “Aquí fue Troya” (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto), *Anales de Historia del Arte*, nº 3, 1991-92, pp. 159-184.
- MORÁN TURINA, José Miguel: “Los prodigios de Lastanosa y la Habitación de las Musas. Coleccionismo ético y coleccionismo ecléctico en el siglo XVII”, *Separata*, nº 5-6, 1981, pp. 53-59.
- MORÁN TURINA, José Miguel: *La imagen del rey: Felipe V y el arte*. Madrid, Nerea, 1990.
- MORENO CEBRIÁN, Alfredo y SALA I VILÁ, Núria: *El “premio” de ser virrey: los intereses públicos y privados en el Perú de Felipe V*. Madrid, CSIC, 2004.
- MORENO CUADRO, Fernando: *Iconografía de la Sagrada Familia*. Córdoba, Cajasur, 1994.
- MORENO MENDOZA, Arsenio: *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid, Electa, 1997.
- MORÓN DE CASTRO, María Fernanda: “Valoración y tasación de obras de arte”, *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº 2, 2003, pp. 65-70.
- MOYSSÈN, Xavier: “La primera academia de pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 34, 1965, pp. 15-29.
- MUENSTERBERGER, W.: *Collecting: An unruly passion*. Nueva York, Princeton University Press, 1994.
- MUES ORTS, Paula: “Los siete colores de la Pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 99, vol. XXXIII, 2011, pp. 71-110,

- MUES ORTS, Paula: *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- MUJICA PINILLA, Ramón.: *El Barroco Peruano*, 2 vols. Lima, BCP, 2002-2003.
- MUJICA PINILLA, Ramón: “«Dime con quién andas y te diré quién eres». La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656” en *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UMNSM, 1999, pp. 191-217.
- MUJICA PINILLA, Ramón: “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco iberoamericano”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 1-57.
- MUJICA PINILLA, Ramón: “El arte y los sermones”, en *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP, 2002, pp. 219-313.
- MUJICA PINILLA, Ramón: “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP, 2003, pp. 258-329.
- MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- NAVARRETE PRIETO, Benito: “El ideario volante: la estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal”, en *Viento Detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo: colección de biombos de los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya*. México, Asociación Carso A.C. y Museo Soumaya, 1999, pp. 33-46
- NAVARRETE PRIETO, Benito: “La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época”, en *El Joven Murillo*, cat. exp. Bilbao y Sevilla, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Consejería de Cultura, 2009, pp. 17-43.
- NAVARRO FLORIA, Pedro: “Córdoba y Malaspina: antropología y política ilustrada en Patagonia y Tierra del Fuego”, *Revista Española de Antropología Americana*, nº 33, 2003, pp. 231-251.

- NAVARRO GARCÍA, Luis: “Crepúsculo del Virreinato Peruano”, en *Hispanoamérica en el siglo XVIII*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, pp. 101-115.
- NAVARRO, José Gabriel: *La Iglesia de la Compañía en Quito*. Madrid, Talleres Tipográficos A. Marzo, 1930.
- NIETO VÉLEZ, Armando: “Ideología de la Ilustración en el Mercurio Peruano”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 20, 1993, pp. 29-32.
- O’PHELAN GODOY, Scarlett: “La moda francesa y el terremoto de Lima de 1746”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 36, nº 1, 2007, pp. 19-38.
- O’ MALLEY, Michelle: *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. Connecticut, Yale University Press, 2005.
- OCAÑA RUÍZ, Sonia I.: “Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXX, nº 92, 2008, pp. 107-153.
- OKADA, Hiroshige: “Pintura mural en el virreinato del Perú”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 403-435.
- OLIVARES, Rosa: “El último cuadro”, en *Los géneros de la pintura: una visión actual*, cat. exp. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1994, pp. 13-31.
- PACHECO BUSTILLOS, Adriana: “La Virgen Apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 504-520.
- PAGE, Carlos A.: “La vida de Santa Rosa de Lima en los lienzos del convento de Santa Catalina de Córdoba (Argentina)”, *Anales del Museo de América*, nº 17, 2009, pp. 28-41.
- PALESATI, Antonio y NEPRI, Nicoletta: *Matteo da Leccia. Manierista Toscano dall’ Europa al Perú*. Pisa, Associazione Turistica «Pro Pomarance», 1999.
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix: “La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial” en *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, pp. 81-101.



- PATRUCCO, Sandro: “«Feliz Siglo de la Historia Natural»: Las Expediciones Científicas del siglo XVIII en el Virreinato del Perú” en *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 449-473.
- PEARCE, Susan Mary: *Museums, objects and collections: a cultural study*. Londres, Leicester University Press, 1992.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José: “Lector, lecturas, bibliotecas...: El inventario como fuente para su investigación histórica” *Anales de Documentación*, nº 2, 1999, pp. 137-158.
- PEDRO ROBLES, Antonio E.: “¿Cómo ver y representar? Textos e imágenes de los indígenas americanos en la expedición Malaspina (1789-1795)”, en *Entre textos e imágenes: representaciones antropológicas de la América indígena*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 139-148.
- PEDRO ROBLES, Antonio E.: “El indio Americano en la expedición Malaspina”, en *Visión de los otros y visión de sí mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?* Madrid, CSIC, 1995, pp. 157-204,
- PENHOS, Marta: *Ver, Conocer, Dominar: Imágenes de Sudamérica a Fines Del Siglo XVIII*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2005, pp. 63-74.
- PENNY, Nicholas: *The Sixteenth Century Italian Paintings: Venice 1540–1600*, Vol. II, catálogo de la National Gallery de Londres. New Haven, Yale University Press, 2008.
- PEÑA PRADO, Juan: “Ensayos de arte virreinal”, en *Lima precolombina y virreinal*. Lima, Artes Gráficas Tipografía Peruana, 1938, pp. 142-171.
- PERALTA RUÍZ, Víctor: “Las razones de la Fe, la Iglesia y la Ilustración en el Perú, 1758-1800”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M. J. Bustamante, 2015, pp. 179- 204.
- PERAZA, Miguel e ITURBE, Josu: *El arte del mercado en arte*. México, Universidad Iberoamericana, 1998.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena: *Los inventarios de doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2017.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena: “Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599) fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta”, en *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid, CEEH, 2011, pp. 60-87.

- PÉREZ LEÓN, Jorge: “El éxito social entre los emigrantes peninsulares en el Perú: integración, prestigio y memoria”, *Cuadernos dieciochistas*, nº15, 2014, pp. 241-275.
- PÉREZ LÓPEZ, Nerea: “Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz”, *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 145-154.
- PÉREZ MONZÓN, Olga: “Producción artística en la Baja Edad Media. Originalidad y/o copia”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, 2012, pp. 85-121.
- PÉREZ MORERA, Jesús: “El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal”, *Anales del Museo de América*, nº4, 1996.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan: “A la sombra de palacio: El coleccionismo de pintura en la corte en la época de Felipe V e Isabel Farnesio”, en *Inventarios reales: colecciones de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 1. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, pp. 313-366.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan: *El Marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral inédita. Madrid, UCM, 2010.
- PÉREZ RUFÍ, M.I.: *El diseño de joyas en España: 1740-1800*, tesis doctoral inédita, 2 vols. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (coord.): *Pintura española de bodegones y floreros: de 1600 a Goya*, cat. exp. Madrid, Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “La pintura en el Alcázar”, *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, cat. exp. Madrid, Nerea, 1994, pp. 176-195.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Trampantojos a lo divino”, en *Lecturas de Historia del Arte III*. Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992, pp. 139-155.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio.: “Carlos III, coleccionista a través de las colecciones del Prado”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 5, 1988, pp. 23-45.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CLXXIV, 1977, pp. 426-459.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXXIII, nº 130-131, 1960, pp. 293-295.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Velázquez y el retrato barroco” en *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 166-199.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, Universidad de Madrid, 1965.
- PERISSAT, Karine: “Los incas representados (Lima-siglo XVIII): ¿Supervivencia o Renacimiento?”, *Revista de Indias*, vol. LX, nº 220, 2000, pp. 623-649.
- PINILLOS COSTA, Isabel: “El coleccionista y su tesoro: la colección”, en *Actas del XX Congreso anual de AEDEM*, vol. 1. Palma de Mallorca, AEDEM, 2006, pp. 809-822.
- PITA ANDRADE, José Manuel: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, tomo 25, nº 99, 1952, pp. 223-236,
- PITA ANDRADE, José Manuel: *La Capilla Real de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1972.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: “Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía”, en *Actas del II Congreso Internacional del Barroco*. Oporto, 2001, pp. 197-213.
- PLAZAOLA, Juan: *Arte e Iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Madrid, Nerea, 2001.
- POPE HENNESSY, John (coord.): *El retrato en el Renacimiento*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1985.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl: *Pequeña antología de Lima: (1535-1935): lisonja y vejamen de la Ciudad de los Reyes del Perú, cronistas, viajeros y poetas*. Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1935.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, ÁLVAREZ LOPERA, José... [et al.]: *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo del Prado, 2004.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie 7, t. 8, 1995, pp. 55-88.

- PORTÚS PÉREZ, Javier: “La imagen barroca” en *Barroco*. Madrid, Editorial Verbum, 2004, pp. 299-348.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. LVI, nº 1, 1999, pp. 169-188.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: “*Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000, pp. 177-194.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: “Varia fortuna del retrato en España”, en *El retrato español: del Greco a Picasso*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 16-67.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 241-251.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*. Madrid, Museo del Prado, 1998.
- PORTÚS PÉREZ, Javier: *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia, Editorial Nerea, 1999.
- POSSADA KUBISSA, Teresa: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo Razonado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.
- QUEREJAZU-ESCOBARI, Lucía: “El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716”, en *La fiesta*, Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona, Fundación Visión Cultural y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 149-157.
- QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Iconografías marianas locales y la pintura de imágenes durante el siglo XVIII en la Audiencia de Charcas” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 359-370.
- QUEREJAZU-LEYTON, Pedro: “Las maneras de mirar y el uso de la ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas” en *Barroco andino*, Memoria del I encuentro internacional. La Paz, Unión Latina, 2003, pp. 287-304.

- QUIROZ, Alfonso W.: *Gremios, razas y libertad de industria: Lima colonial*. Lima, UNMSM, 1995.
- RAMÓN, Gabriel: “Urbe y orden: evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño”, en *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica*. Lima, PUCP y Fundación M.J. Bustamante, 2015, pp. 299-328.
- RAMOS RUBIO, José Antonio: “Obras pictóricas inéditas de genealogía inca de Agustín de Navamuel” en *XXXVII Coloquios Históricos de Extremadura*, vol. 2. Extremadura, Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, 2009, pp. 591-604.
- RAMOS SOSA, Rafael: “Aportación a la Temática Pictórica en el Virreinato del Perú: Lima en el Siglo XVII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. VI, n° 12, 1993, pp. 168-170.
- RAMOS SOSA, Rafael: “Concurso de artes y letras: aspectos artísticos del Siglo de Oro en Charcas”, *Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos*, n° 14, 2008, pp. 397-415.
- RAMOS SOSA, Rafael: “El Cabildo Catedral de Lima: los Gustos Artísticos de una Élite Intelectual (1600-1630)”, en *Elites urbanas en Hispanoamérica: de la conquista a la independencia*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2005, pp. 397-400.
- RAMOS SOSA, Rafael: “Esculturas y escultores. Historias y Relatos del Perú”. En *La Madera Hecha Dios: Arte, fe y devoción en torno a la pasión de Cristo*, cat. exp. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 24-36.
- RAMOS SOSA, Rafael: “Un crucificado de Ignacio de Ries en Potosí”, *Laboratorio de Arte*, n° 27, 2015, pp. 605-610.
- RAMOS SOSA, Rafael: “Un pintor sevillano en Lima: Bernardo Pérez Chacón”, *Laboratorio de Arte*, n° 17, 2004, pp. 471-473.
- RAMOS SOSA, Rafael: “Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, n° 18, 2005, pp. 185-191.
- RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal: siglos XVI-XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.
- RAPP, Francis: *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*. Barcelona, Labor, 1973.

- RATTO, Cristina: “La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinos de Nueva España y Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 31, nº 94, 2009, pp. 59-92.
- RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, t. II. Barcelona, Serbal, 1996.
- RECIO MIR, Álvaro: “Alamedas, paseos y carruajes: función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 72, nº 2, 2015, pp. 515-543.
- RECIO MIR, Álvaro: “La carrocería peruana virreinal a partir de un memorial del gremio de Lima de 1778”, *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp. 515-531.
- RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica, y SIMAL LÓPEZ, Mercedes: “Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en La Granja de San Ildefonso”, *Reales Sitios*, vol. XXXVII, nº 144, 2000, pp. 56-67.
- RIELLO VELASCO, José María: “«Geometría (a esta Arte se reduce la pintura y dibujo)». Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”, *Anales de Historia del Arte*, nº 15, 2005, pp. 179-195.
- RIVAS, Estefanía: “El empleo de la concha nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura ‘enconchada’ del Museo de América de Madrid”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, t. 15, 2002, pp. 147-167.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “El coleccionismo privado durante la colonia. Signo de expansión cultural”, en *Actas del Coloquio Internacional Sociedad y Expansión*, vol. I. Lima, PUCP, 1994, pp. 345-353.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Felipe V y la concesión de títulos nobiliarios en el Virreinato del Perú”, en *Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, t. II. Lima, PUCP, 2002, pp. 1059-1078.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “Grandes propietarias del Perú virreinal: las Salazar y Gabiño”, en *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Lima y México, Fondo Editorial de la PUCP y el Colegio de Michoacán, 2005, pp. 311-328.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “La familia noble en la Lima borbónica: patrones matrimoniales y dotales”, *BIRA*, nº 16, 1989, pp. 265-302.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: “La nobleza de Lima en tiempos de los borbones”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 19, nº 1, 1990, pp. 129-163.

- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: La aristocracia limeña al final de una era: precisiones conceptuales y estimaciones patrimoniales”, *Histórica*, vol. XXII, nº 2, 1998, pp. 289-308.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul: *Linaje, dote y poder: la nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima, PUCP, 2001.
- ROBERTSON, Douglas S.: *Arquitectura griega y romana*. Madrid, Cátedra, 1981.
- RODA PEÑA, José: “La iconografía de santa Ana enseñando a leer a la Virgen y sus modelos escultóricos en la Sevilla del Barroco”, en *El joven Velázquez. A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*. Sevilla, ICAS, Ayuntamiento de Sevilla, 2015, pp. 426-459.
- RODA PEÑA, José: “Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII”, *Atrio*, nº 13-14, 2007-2008, pp. 133-160.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *El coleccionismo de pintura en España*. Santander. Fundación Marcelino Botín, 1990.
- RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía: *Diccionario de mobiliario*. Madrid, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2006.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “«Trampantojos a lo divino»: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 24-33.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “Ciclos pintados de la vida de los santos fundadores. Origen, localización y uso en los conventos de España e Hispanoamérica”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 3-21.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “El ciclo de la vida de San Ignacio de Loyola pintado por Cristóbal de Villalpando en Tepozotlán. Precisiones iconográficas”, *Ars Longa*, nº 5, 1994, pp. 53-60.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor: *Visiones de un imperio en fiesta*. Madrid, Fundación Carlos Amberes, 2016.

- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: “El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”, *Tiempos de América*, nº 8, 2001, pp. 79-92.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth: “El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española” en *Pintura de los reinos. Identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, vol. 4. México D.F., Fondo Cultural Banamex, 2008-2009, pp. 1314-1375.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: “Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, 2015, pp. 1-17.
- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: “A propósito de Luca Giordano: Los Reales Sitios durante el reinado de Carlos II. Una aproximación a través de los inventarios”, en *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 107-156.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: *Barroco e Ilustración en Europa*. Madrid, Historia 16, 1989.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María: “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media” *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 16, 2016, pp. 119-142.
- ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 40-41.
- ROMERO MURUBE, Joaquín: *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1965.
- ROSE-DE VIEJO, Isadora: “Pinturas en el Museo del Prado procedentes de la antigua colección de Manuel Godoy”, *Boletín del Museo del Prado*, nº 4, 1983, pp. 170-178.
- ROSENBERG, Jakob, SLYVE, Seymour y TER KUILE, E.H.: *Arte y arquitectura en Holanda: 1600-1800*. Madrid, Cátedra, 1994.
- ROSENBERG, Pierre: *Les dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette*, 2 vols. Milán, Electa, 2011.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio y BIEŃKO DE PERALTA, Doris: “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 83, 2003, pp. 5-54.



- RUIZ GÓMEZ, Leticia: “Galería de «retratos» del Greco: Los apostolados” en *El Greco: Los apóstoles. Santos y «locos de Dios»*, cat. exp. Toledo, Fundación El Greco, 2014, pp. 85-98.
- SÁENZ-RICO, Alfredo: “Las acusaciones contra el Virrey del Perú, Marqués de Casteldosrius, y sus "noticias reservadas" (febrero 1709)”, *Boletín Americanista*, nº 28, 1978, pp. 119-135.
- SAGASTE ABADÍA, Delia: “«Naturam et artem sub uno tecto»: las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila (1711-1786)”, *Artigrama*, nº 24, 2009, pp. 391-412.
- SÁIZ DÍEZ, Félix: *Museo del Convento de los Descalzos*. Lima, Provincia Misionera de San Francisco Solano del Perú, 2001.
- SALA I VILÁ, Núria: “La escenificación del poder: el marqués de Casteldosrius, primer virrey borbón del Perú (1707-1710)”, *Anuario de Estudios Americanos*, tomo 61, nº 1, 2004, pp. 32-68.
- SALDÍAS DÍAZ, Fernando: “Rubens y las grandes pinturas de la serie de la pasión de la Tercera Orden Franciscana”, en *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2012, pp. 809-822.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio: “Capillas en Lima con pinturas murales”, *Revista del AGN*, nº 8, 1985, pp. 123-148.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio: *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 2 vols. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003.
- SÁNCHEZ APARICIO, Manuel Salvador: “Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa “«El Viejo»”, *Quriroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, nº 3, 2013, pp. 70-77.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid, CSIC, 1950.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 volúmenes. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1923-1941.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia, 1959.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2008.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2008.
- SÁNCHEZ, Yvette: *Coleccionismo y literatura*. Madrid, Cátedra, 1999
- SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, Rafael: “Ascendencia y colateralidad del virtuoso limeño Alonso Messía Bedoya de la Compañía de Jesús (1655-1732)”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 321, 2007, pp. 243-270.
- SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, Rafael: “Los montañeses en el Perú del siglo XVIII”, *BIRA*, nº 23, 1996, pp. 287-302.
- SANCHO, José Luis: “«Tan perfectas como corresponde al gusto y grandeza de Sus Majestades». Las artes en la corte de Carlos IV” en *Carlos IV: mecenas y coleccionista*, cat. exp. Madrid, Patrimonio Nacional: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 15-52.
- SANCHO, José Luis: “Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y *la description des Tableaux du Palais de S, M, C*, por Frédéric Quilliet (1808)”, *Arbor*, vol. CLXIX, nº 665, 2001, pp. 83-141.
- SANCHO, José Luis: *El palacio de Carlos III en el Pardo*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- SANFUENTES ECHEVERRÍA, Olaya: “En torno a la fabricación de una figura simbólica: la cabeza del inca en las representaciones coloniales”, *Diálogo Andino*, nº 37, 2011, pp. 21-34.
- SANFUENTES, Olaya: “Invenciones iconográficas en América. El caso de Santo Tomás y el de Santiago mata-indios”, *Diálogo Andino*, nº 32, 2008, pp. 45-58.
- SANZ, María Jesús y DABRIO, María Teresa: “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas”, *Archivo Hispalense*, tomo LVII, nº 176, 1974, pp. 89-148.
- SCHENONE, HÉCTOR: “Notas sobre arte renacentista en Sucre, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 3, 1950, pp. 77-112.
- SCHENONE, HÉCTOR: “Pinturas de las Mónicas de Potosí, Bolivia”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 5, 1952, pp. 86-96.

- SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*. Torrejón de Ardoz, Akal, 1988.
- SCHNEIDER, Norbert: *Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas: la naturaleza muerta en la edad moderna temprana*. Köln, Taschen, 1992.
- SCHROTH, Sarah: *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral inédita. Nueva York, 1990.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Tiempos de América*, nº 12, 2005, pp. 29-39.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: “La pintura del siglo XVIII en Cali y Popayán” *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 1, 1986, pp. 65-84.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid, Alianza, 1981.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *El Barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid, Encuentro, 1990.
- SEGURA MUNGÍA, Santiago: *Los jardines en la Antigüedad*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- SERRANO ÁLVAREZ, José Manuel y ÁLVAREZ GILA, Óscar: “En el servicio real de las armas: ascenso social y adscripción nobiliaria de los militares vascos en la América del siglo XVIII”, *Vasconia*, nº 38, 2012, pp. 313-384.
- SILVA MAROTO, Pilar: “La colección de pinturas de Isabel la Católica”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 115-126.
- SIMÓN DÍAZ, José: “El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas en 1626”, *Goya*, nº 154, 1980, pp. 200-205.
- SIRACUSANO, Gabriela y BURUCÚA, José Emilio: “Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*, vol. 1. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 425-444.
- SIRACUSANO, Gabriela: *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- SIRACUSANO, Gabriela: *La paleta del espanto. Color y cultura en la pintura colonial andina*. Colección Artes y Letras, serie Arte y Materia. Buenos Aires, UNSAM, 2010.
- SIRACUSANO, Gabriela: “Para copiar las «buenas pinturas» Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”, en *Manierismo y transición al Barroco*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. La Paz, Unión Latina, 2005, pp. 131-139.
- SITJÁ PRATS, Jesús: “Prefilatelia colonial del virreinato del Perú. El archivo «Don Cristóbal Francisco Rodríguez, Director General de Temporalidades de Lima»”, *A.I.E.P.*, n° 10, 2007, pp. 1-9.
- SOBRADO CORREA, Hortensio: “Los inventarios *post-mortem* como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna”, *Hispania*, n° 215, 2003, pp. 825-862.
- SOLER PASCUAL, Emilio: “Fernando Brambila, pintor de cámara de Carlos IV” en *Espanoles en Italia e italianos en España: IV Encuentro de investigadores de las universidades de Alicante y Macerata*. Alicante, Universidad de Alicante, 1996, pp. 27-38.
- SORIA, Martín S.: “Pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700. Rectificaciones y fuentes”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 12, 1959, pp. 34-64.
- SORIA, Martín S.: “Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 5, 1952, pp. 73-85.
- SORIA, Martín S.: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956.
- SOTO, Myrna: *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México, UNAM, 2005.
- SOTOS SERRANO, Carmen: *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, vol. I. Madrid, Real Academia de la Historia, 1982, pp. 68-69.
- STANFIELD-MAZZI, Maya: “The Possessor’s Agency: Private Art Collecting in the Colonial Andes”, *Colonial Latin American Review*, vol. 18, n° 3, 2009, pp. 339-364.
- STANFIELD-MAZZI, Maya: *Object and Apparition. Envisioning the Christian Divine in the Colonial Andes*. Tucson, The University of Arizona Press, 2013.

- STASTNY, Francisco: “El apostolado limeño de Zurbarán”, *Cielo Abierto*, n° 31, 1985, pp. 54-60.
- STASTNY, Francisco: “Jaramillo y Mermejo, caravaggistas limeños”, *Cielo Abierto*, vol. IX, n° 27, 1984, pp. 26-37.
- STASTNY, Francisco: “La pintura colonial y su significación artística”, *FANAL*, vol. XXI, n° 80, 1966, pp. 11-20.
- STASTNY, Francisco: “La pintura latinoamericana colonial frente a los modelos de Rubens” en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 331-343.
- STASTNY, Francisco: “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, en *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 299-330.
- STASTNY, Francisco: “La universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia, una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco”, *Anthropológica*, n° 2, 1984, pp. 105-167.
- STASTNY, Francisco: “La Virgen de Rocamador, una tabla devocional de la conquista” en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 37-42.
- STASTNY, Francisco: “Las pinturas de la vida de santo Domingo en el convento de la orden de predicadores de Lima”, en *Estudios de arte colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 169-212.
- STASTNY, Francisco: “Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana” en *La Dispersión del Manierismo*. México, UNAM e Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980, pp. 197-230.
- STASTNY, Francisco: “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 22, 1969, pp. 29-46.
- STASTNY, Francisco: “Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano”, en *La tradición clásica en el Perú Virreinal*. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y Fondo Editorial de la UMNSM, 1999, pp. 223-247.
- STASTNY, Francisco: “Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 351-378.
- STASTNY, Francisco: “Un fresco de Pérez de Alesio en la Capilla Sixtina”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. I. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 53-68.

- STASTNY, Francisco: “Un muralista sevillano en Lima”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 213-227.
- STASTNY, Francisco: “Vicente Carducho y la escuela madrileña en América”, en *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2002, pp. 1295-1312.
- STASTNY, Francisco: *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima, Editorial Universo, 1967.
- STASTNY, Francisco: El Manierismo en la pintura colonial latinoamericana”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 119-149.
- STASTNY, Francisco: *El Manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. Lima, UNMSM, 1981.
- STASTNY, Francisco: *La Capilla de Las Ánimas y su retablo*. Lima, Museo de la Catedral de Lima, 1984.
- STASTNY, Francisco: Las pinturas de la vida de santo Domingo en el convento de la orden de predicadores de Lima”, en *Estudios de Arte Colonial*, vol. 1. Lima, MALI e IFEA, 2013, pp. 169-212.
- STASTNY, Francisco: *Redescubramos Lima: conjunto monumental de Santo Domingo*. Lima, Fondo pro Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, 1998.
- STASTNY, Francisco: *Síntomas medievales en el «barroco americano»*. Lima, IEP, 1994.
- STOICHITA, Víctor I.: *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid, Cátedra, 2011.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (coord.): *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, cat. exp. Milán, Skira, 2006.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L.: *El arte de la pintura en Quito colonial*. Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2012.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne: “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 1, nº 2, 1988, pp. 3-128.
- SUÁREZ HUERTA, Ana María: “El *Grand Tour*: un viaje emprendido con la mirada de Ulises”, *Isimu*, nº 14-15, 2011-2012, pp. 253-279.
- SUTTON, Peter C.: *El siglo de oro del paisaje holandés*, cat. exp. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1995.

- SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo: *Mis antepasados: genealogía de las familias Swayne, Mariátegui, Mendoza y Barreda*. Lima, Tipografía Peruana, 1951.
- TAYLOR, F. H.: *Artistas, príncipes y mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*. Barcelona, Caralt, 1960.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía: “El marco como fuente de información histórica: precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles”, en *El marco en España: historia, conservación y restauración*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009, pp. 11-23.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía: “Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI”, en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, pp. 166-180.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía: *El marco en España: del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, P.E.A., 2002.
- TODOROV, Tzvetan: *Elogio a lo cotidiano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- TOMAN, Rolf: *Neoclasicismo y Romanticismo. Arquitectura, escultura, pintura y dibujo, 1750-1848*. Colonia, H.F. Ullmann, 2006.
- TOQUICA CLAVIJO, María Costanza: *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia, Museo de Arte Colonial y Museo Iglesia Santa Clara, 2008, pp. 63-82.
- TORD, Luis Enrique: “Ángeles del Perú: una indagación iconográfica”, en *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 198-212.
- TORD, Luis Enrique: “El apostolado de La Casa de Ejercicios de la Tercera Orden de San Francisco”, en *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima*. Lima, BCP e Instituto Peruano de Cultura Hispánica, 1986, pp. 47-50.
- TORD, Luis Enrique: “El Apostolado de la Tercera Orden Franciscana”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 303-313.
- TORRES ARANCIVIA, Eduardo: *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- TORRES DELLA PINA, José: *Mestizo. Del renacimiento al barroco andino*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2008.

- TORRES MARTÍN, Ramón: *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona, Seix Barral, 1971.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Pintura y escultura en Nueva España: (1557-1640)*. México, Azabache.
- TREVOR-ROPER, Hugh: *Príncipes y artistas: mecenazgo e ideología en cuatro cortes de los Habsburgo, 1517-1623*. Madrid, Celeste Ediciones, 1992.
- TURISO SEBASTIÁN, Jesús: *Comerciantes españoles en la Lima Borbónica: anatomía de una élite de poder (1701-1761)*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2002.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel: “Los Signos del Zodíaco de los Bassano”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 213-237.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel: “Los signos del Zodíaco por los Bassano”, en *El Zodíaco en el Perú. Los Bassano y Diego Quispe Tito*, cat. exp. Lima, BCP, 1987, pp. 9-42.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel: “Rubens en la Pinacoteca Franciscana”, en *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, BCP, 1989, pp. 239-263.
- UREÑA UCEDA, Alfredo: “La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 7, nº 13, 1998, pp. 99-148.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio y VIGARA ZAFRA, José Antonio: “La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico, 1700-1850”, en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 257-274.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y Nobleza: Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid, Marcial Pons, 2007.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús: “Sobre la formación del gusto artístico de D. Carlos de Borbón”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº XLVI, 1981, pp. 395-402.
- URRIAGLI SERRANO, Diana: “Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *El arte español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 239-256.



- VALDIESO GONZÁLEZ, Enrique: “La Santa Infancia en la pintura barroca sevillana”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, nº 36, 2008, pp. 9-32.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: *Historia de la pintura española sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1985.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Históricos y Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1985.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Aportación al conocimiento de los discípulos y seguidores de Murillo”, *Goya*, nº 169-171, 1982-1983, pp. 75-81.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1988.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid, El Viso, 2012.
- VALEOCHAGA REY, Irene: *Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el Camarín de Nuestra Señora del Rosario en el Templo de Santo Domingo (Lima)*, tesis de Bacillerato. Piura, Universidad de Piura. Facultad de Ciencias y Humanidades, 1979.
- VAN DEN BOOGERT, Bob C.: “María de Hungría, mecenas de las artes”, en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, pp. 2841-2960.
- VARGAS UGARTE, Ruben: *Historia del Perú*, vols. III y IV. Buenos Aires, Lib. Studium, S.A., 1956-1957.
- VARGAS UGARTE, Rubén: *Historia General del Perú*. t. IV. Lima, Carlos Milla Batres, 1971.
- VARGAS, José María: *El arte ecuatoriano*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2004, p. 171.
- VARGAS, José María: *Manuel de Samaniego y su tratado de pintura*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Editorial Santo Domingo, 1975.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: “El papel de Francia en la formación de las colecciones de pintura española en Italia durante el siglo XIX”, en *El arte*

- español entre Roma y París: siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 291-304.
- VEGA, Jesusa: “Goya, los Caprichos y el final del sueño ilustrado” en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp. 416-440.
  - VEGA, Jesusa: “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”, *RDTP*, vol. LX, nº 2, 2005, pp. 191-226.
  - VEGAS DE CÁCERES, Lleana: *Economía rural y estructura social en las haciendas de Lima durante el siglo XVIII*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 1996.
  - VELANDIA ONOFRE, Darío: *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014.
  - VELARDE, Héctor: *Arquitectura peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
  - VELASCO DE ESPINOSA, María Teresa: “Los desposorios de la Virgen en la pintura novohispana de los siglos XVII y XVIII y los tratadistas españoles” *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 2, 1987, pp. 37-54.
  - VERDI WEBSTER, Susan: “Mateo Mexía and the Languages of Painting in Early Colonial Quito”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 17, nº 5, 2016, pp. 409-432.
  - VERDI WEBSTER, Susan: “Materiales, modelos y mercado de la pintura en Quito, 1550-1650”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, nº43, 2016, pp. 37-64.
  - VERGARA, A. y WOOLLETT, A. T.: *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, cat. exp. Madrid y Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2014.
  - VILAPLANA ZURITA, David: “Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano”, *Saitabi*, nº 45, 1995, pp. 393-412.
  - VILLANUEVA URTEAGA, Horacio: “Los Mollinedo y el arte del Cuzco colonial”, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, nº 16, 1989, pp. 209-219.
  - VINUESA HERRERA, Rosalía María: “Oratorio y capillas privadas: la capilla del beaterio de las MM. de la Orden Tercera de San Francisco de Sevilla” en *La*

- clausura femenina en España*, vol. II. El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2004, pp. 1065- 1077.
- WINDUS, Astrid: “Arquitectura eclesiástica, topografía y comunicación religiosa en el altiplano boliviano colonial”, *REVISTA Iberoamericana*, XVI, n° 61, pp. 17-35.
  - WITTKOWER, Rudolf: *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2010.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo y GUIBOVICH PÉREZ, Pedro: “El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima”, *Archivo Español de Arte*, tomo 65, n° 257, 1992, pp. 94-101.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo y MAJLUF, Natalia: *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Lima, MALI y BCP, 1998.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo y TORO, Guido: *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima, Gráfica Biblos, 2016.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Avatares del «bello ideal». Modernismo clasicista *versus* tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” en *Visión y símbolos del virreinato peruano a la república peruana*. Lima, BCP, 2006, pp. 113-159.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Construyendo la Historia del Arte Peruano”, en *Nuestra memoria puesta en valor. Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, BCP, 2014, pp. 128-153.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “De los orígenes a la «era Mollinedo» (1560-1700)”, en *Pintura Cuzqueña*. Lima, MALI, 2016, pp. 19-37.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Dos obras inéditas de Mateo Pérez de Alesio en el monasterio de la Concepción”, *Histórica*, vol. XXXVIII, n° 1, 2004, pp. 179-192.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Entre el arcaísmo y la innovación, 1610-1670”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 275-305.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Ilustración *versus* tradiciones locales, 1750-1825”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 365-401.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Imágenes en defensa del dogma: El grabado religioso, entre la Contrarreforma y la Ilustración”, en *De Amberes al Cusco. El*

- grabado europeo como fuente del arte virreinal*. Lima, Impulso Empresa de Servicios SAC, 2009, pp. 23-36.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura”, en *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, BCP, 2004, pp. 241-269.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “La impronta italianista, 1575-1610”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 257-273.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las escuelas pictóricas virreinales”, en *Perú: indígena y virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004, pp. 80-87.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino” en *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (Cuzco, 1674-1694)*. Lima, IFEA, 2008, pp. 41-67.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los incas de Cocharcas”, *Illapa*, n° 6, 2009, pp. 31-38.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los lienzos de mestizaje del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII”, en *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, catálogo de exposición. Lima, MALI, 1999, pp. 48-65.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Los orígenes, 1532-1575”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 245-255.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Procesión del Viernes Santo en la Plaza Mayor de Lima y Procesión del Santo Sepulcro ante la iglesia de la Soledad”, en *La madera hecha Dios: arte fe y devoción en torno a la Pasión de Cristo*, cat. exp. Lima, Municipalidad de Lima, 2016, pp. 42-45.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750”, en *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pp. 307-363.
  - WUFFARDEN, Luis Eduardo: “El Palacio de Torre Tagle y sus colecciones artísticas” en *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima, Gráfica Biblos, 2016, pp. 19-40.
  - YARCA LUACES, Joaquín: *Baja Edad Media: los siglos del gótico*. Madrid, Sílex, 1992.

- YARZA LUACES, Joaquín: “Isabel la Católica coleccionista: ¿sensibilidad estética o devoción?”, en *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*. Valladolid, Ámbitos Ediciones, 2003, pp. 219-248.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Isabel la Católica: promotora artística*. León, Edilesa, 2005.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Editorial Nerea, 1993.
- ZABALA MENÉNDEZ, Margarita: *Historia española de los títulos concedidos en Indias*, vol. II. Madrid, Editorial Nobiliaria Española, 1994.
- ZARCO CUEVAS, Fray Julián: *Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo príncipe, en su casa de campo de El Escorial*. El Escorial, Imprenta del Monasterio del Escorial, 1934.
- ZUFFI, Steffano: *La naturaleza muerta: la historia, los desarrollos internacionales, las obras maestras*. Madrid, Electa España, 1999.